Que
Art cult

FRANÇOIS-MARC GAGNON • NICOLE DUBREUIL-BLONDIN • RENÉ PAYANT • LISE LAMARCHE • FRAN

«Misc pubns»
1979 c 13

JACKSON POLLOCK: questions

LEGISLATIVE LIBRARY
MAR 03 1980
RECEIVED

+3

FRANÇOIS-MARC GAGNON • NICOLE DUBREUIL-BLONDIN • RENÉ PAYANT • LISE LAMARCHE • FRAN

101-07581/

JACKSON POLLOCK: questions

Ministère des
Affaires culturelles
Musée d'art contemporain

Montréal 1979

+7

Remerciements

Nous désirons adresser nos remerciements à la Corporation des Musées nationaux du Canada pour son aide financière dans le cadre de son programme d'appui aux musées.

Acknowledgments

We are grateful to the National Museums of Canada for a grant given in the framework of their special activities program.

CONTENTS

Preface 8

Foreword 10

The Work and its Grip
François-Marc Gagnon 16

Number One
Nicole Dubreuil-Blondin 44

The Liberation of Painting
René Payant 66

Out of the Web
Lise Lamarche 94

List of illustrations 114

SOMMAIRE

Préface 9

Avant-propos 11

L'emprise de l'oeuvre
François-Marc Gagnon 15

Number One
Nicole Dubreuil-Blondin 43

La libération de la peinture
René Payant 67

Out of the Web
Lise Lamarche 95

Liste des planches 115

PREFACE

The interrogations raised by the four authors of the texts that follow become a collection, the full significance of which transcends esthetical analysis alone. By reconsidering Pollock's case, their writing opens the discussion on the theoretical foundations of art criticism in the United States from 1943 to 1952. If it had not been endeavoured within the context of a conference held in Québec, this undertaking would appear as the counterpart to the Pollock file, as it appeared in *Macula* in 1977. Rather, this crossing through the ideological and theoretical bases of American Formalism puts here another face on the matter. Without being bound by a socio-political context, the research group associated with the University of Montreal elaborates a setting for our discourse on art.

The geographical position of the Province of Quebec, between Europe and the United States, places us at the junction of the trends of thought which gives our culture a special feature. Endowed, through our American environment, with a particular sensitivity, we are nonetheless related to the French tradition. We bear witness to the ambivalence of our nature with the conscience that it reveals itself in all forms of writing.

Art criticism in Quebec has inherited from France a literary style and has followed the mutations of the reflections on art of the last decades. The attitude which we adopt towards the emerging theories differs, nonetheless, because of our perception of phenomena. If Pollock's art becomes now the object of our attention, it is because he seems to be determinant of the study of contemporary occidental painting. Contributing to his discovery, for us, means that through discourse, we acknowledge our affinities with the artistic values and our adherence to the schemes of a more European dialectic.

The intervention of Nicole Dubreuil-Blondin, François-M. Gagnon, Lise Lamarche and of René Payant may be that it allows an encounter of discourses on Art.

Louise Letocha
Director
Musée d'art contemporain

PRÉFACE

Les questions posées en regard de l'oeuvre de Jackson Pollock par les quatre auteurs des textes qui suivent, composent un recueil dont la portée dépasse la seule analyse esthétique. Sous leur plume, le cas Pollock révisé ouvre la discussion sur les fondements théoriques de la critique d'art aux États-Unis de 1943 à 1952. Cette entreprise si elle n'était tentée dans le cadre d'un colloque tenu au Québec, se présenterait comme une réponse à la parution du dossier Pollock dans la revue *Macula*, en 1977. Mais ici, ce parcours orienté au travers les bases idéologiques et théoriques du formalisme américain, prend une autre tournure. Sans être tributaire d'un contexte sociopolitique, le groupe de recherche attaché à l'Université de Montréal, effectue un travail de mise en situation de notre discours sur l'art.

La position géographique du Québec entre l'Europe et les États-Unis, nous place au confluent de courants de pensée qui impriment à notre culture une singularité. Dotés d'une sensibilité particulière par notre environnement américain, nous sommes pourtant reliés par la langue à la tradition française. Nous incarnons cette ambivalence de notre nature avec la conscience qu'elle se révèle au fil de toute écriture.

La critique d'art au Québec a hérité d'un style littéraire français et a suivi les mutations de la réflexion sur l'art des dernières décennies. L'attitude que nous adoptons face aux théories qui s'élaborent, diffère cependant à cause de notre perception des phénomènes. Si l'art de Pollock fait l'objet de notre attention, c'est qu'il apparaît être déterminant pour l'étude de la peinture occidentale contemporaine. Contribuer pour nous à sa découverte signifie que par le discours, nous témoignions de nos affinités avec des valeurs artistiques et de notre adhésion aux schèmes d'une dialectique plus européenne.

L'intervention de Nicole Dubreuil-Blondin, de François-M. Gagnon, de Lise Lamarche et de René Payant, réside peut-être dans le fait qu'elle permet une rencontre des discours sur l'art.

Louise Letocha
Directrice du Musée d'art contemporain.

FOREWORD

Here are entries which open up perspectives on Jackson Pollock. For each entry, the point of view is not unique, even if it has a tendency to fix itself, that is to say, to prefer a specific point of view rather than another. It is not our contention to precise at this stage of our undertaking whether our approaches are sciences, methods, disciplines... for all in which it consisted was to pose the work of Jackson Pollock under various viewpoints in order to see if interdisciplinary approaches would prove fruitful. On the other hand, accompanying the questions on Pollock was the issue, this one more specific, of formalism. This association is not new, since, among others, Clement Greenberg and Michael Fried developed it with expertise. Our proposition would rather be to reverse the order of relation by placing formalism under Pollock's viewpoint. In other words, to situate oneself beyond the formalist issue, to interrogate it, through Pollock, under various angles (historical, esthetical, semiological, sociological, psychoanalytical, political...).

This document on Pollock stemmed from a more encompassing research on American Formalism (art - theory - critic) and, more particularly on the relations (action, reaction, feedback) which were established with formalism between the United States and Canada after 1945. We must therefore replace this modest contribution on Pollock within the framework of that more elaborated project which finds here exposed its preliminary questions.

Our undertaking would not have been possible without the assistance given to our group or to certain of its members since 1977: the University of Ottawa (C.R.C.C.F.), the Ministère de l'éducation du Québec (F.C.A.C), the Canada Council. We thank them for their support. Mrs. Michèle Hubert efficiently manages these various budgets and eliminates for us the solicitudes of administration. But budgets alone do not a project make, particularly one of this scope, without the presence of a team of collaborators. We would like to amicably thank all the research assistants who have participated in the diverse processes of this entreprise: Françoise Deschênes, Michèle Dupuis, Francine Farand, Johanne Lamoureux, Martine Larocque and Rosanne Saint-Jacques. All of them, and they know it, have not simply been helpers, but they have also encouraged us with their enthusiasm, their sense of humour and initiative. The team of the last hour, Francine Farand, Johanne Lamoureux and Martine Larocque have been even more involved in the preparation of this present work: may they be delighted with us that it has finally become a reality.

Our thanks are also addressed to all those people who have contributed to this publication: Patricia Black and Germaine Boisonnault-Vasquez for the typewriting, and Louise Dufour for numerous activities the enumeration of which would be too long to do here; Msrrs. Francis V. O'Connor and Eugene Thaw for their precious advice regarding the reproductions. Jocelyne Lemieux (assisted by Suzanne Côté) deserves our warmest thanks for the beautiful material presentation which she managed to realize in a timeframe so short that we regard it as belonging to the realm of the unreal. We are astounded that she was able to put into a reading format the fantasies of the various authors. Finally, the group expresses its sincere thanks to Mrs. Nancy Côté, our translator, who has worked in a quasi-unreasonable time span. We regret not having permitted her to push her perfectionism as far as she would have desired, but by rereading the four texts that follow, she will be assured, as we are, of her competence.

We thank Mrs. Louise Letocha, director of the Musée d'art contemporain de Montréal for having accepted our work among the publications of the Museum. We are particularly grateful for the support and encouragement she has given us

AVANT-PROPOS

Voici des entrées qui ouvrent des perspectives sur Jackson Pollock. À chaque entrée cependant le point de vue n'est pas unique, même s'il a tendance à se fixer, c'est-à-dire à préférer un angle de vue plutôt que les autres. Il n'est pas question de préciser, à ce stade de notre travail, si nos approches sont des sciences, des méthodes, des disciplines,... car il s'agissait seulement pour nous de poser l'oeuvre de Jackson Pollock sous différents regards afin de voir si des approches interdisciplinaires s'avéreraient fructueuses. D'autre part, les questions sur Pollock s'accompagnaient de la problématique, elle plus spécifique, du formalisme. Ce rapprochement n'est pas nouveau car déjà, au moins Clement Greenberg et Michael Fried, l'avait richement développé. Notre proposition serait plutôt de renverser l'ordre de relation en plaçant le formalisme sous le regard de Pollock. Autrement dit, se situer aujourd'hui hors de la problématique formaliste pour l'interroger, à travers Pollock, sous des angles divers (historique, esthétique, sémiologique, sociologique, psychanalytique, politique...).

Ce travail sur Pollock est issu d'une recherche plus large sur le formalisme américain (art - théorie - critique) et, plus particulièrement, sur les relations (action, réaction, rétroaction) qui s'établissent avec le formalisme entre les États-Unis et le Canada après 1945. Il faut donc replacer cette modeste contribution sur Pollock dans le cadre de ce projet plus élaboré qui trouve ici posées ces questions préliminaires.

Notre travail n'a été possible qu'avec l'aide donnée depuis 1977 par divers organismes à notre groupe ou à certains de ses membres: l'Université d'Ottawa (C.R.C.C.F.), le Ministère de l'éducation du Québec (F.C.A.C.), le Conseil national de recherche en sciences humaines du Canada. Nous les remercions de leur appui. Madame Michèle Hubert s'occupe avec compétence de la gestion de ces divers budgets et nous évite, en grande partie, tous les soucis d'intendance. Mais dans tout projet de cette ampleur, les argents ne suffisent pas sans la présence d'une équipe de collaborateurs. Nous voulons donc ici remercier amicalement toutes les assistantes de recherche qui ont participé aux diverses étapes de l'élaboration de ce travail: Françoise Deschênes, Michèle Dupuis, Francine Farand, Johanne Lamoureux, Martine Larocque et Rosanne Saint-Jacques. Toutes, et elles le savent, n'ont pas été de simples tâcherons mais nous ont aussi encouragés par leur enthousiasme, leur sens de l'humour et leur esprit d'initiative. L'équipe de dernière heure, Francine Farand, Johanne Lamoureux et Martine Larocque, a été impliquée encore plus directement à la préparation du présent travail; qu'elle se réjouisse avec nous de voir que c'est enfin une réalité.

Nos remerciements s'adressent aussi à toutes les personnes qui ont collaboré à cette publication: Patricia Black et Germaine Boissonnault-Vasquez pour la dactylographie et Louise Dufour pour de nombreuses tâches difficiles à énumérer; messieurs Francis V. O'Connor et Eugène Thaw pour leurs précieux conseils quant à la section des reproductions. Jocelyne Lemieux (assistée par Suzanne Côté) mérite nos plus chaleureux remerciements pour la belle présentation matérielle qu'elle a su réaliser dans un délai si bref que son travail tient presque pour nous du miracle. Nous nous étonnons qu'elle ait su rendre lisible les fantaisies des divers auteurs. Enfin, le groupe remercie sincèrement madame Nancy Côté, notre traductrice, d'avoir travaillé dans un laps de temps quasi déraisonnable. Nous regrettons de ne pas lui avoir permis de pousser aussi loin qu'elle le désirait son perfectionnisme, mais savons qu'à la relecture des quatre textes qui suivent elle sera comme nous assurée de sa compétence.

Nous remercions madame Louise Letocha, directrice du Musée d'art contemporain de Montréal, d'avoir bien voulu accueillir notre travail dans le cadre des publications du Musée. Nous lui

regarding the realisation of all the other activities which accompany this publication, concerning which the only reminder left to be made to our readers is that it consists in but an aggregate of *questions*.

sommes particulièrement reconnaissants de l'aide et de l'encouragement qu'elle nous donna pour la réalisation de toutes les autres activités qui accompagnent cette publication dont il ne nous reste qu'à rappeler à nos lecteurs qu'elle n'est qu'une somme de *questions*.

L'EMPRISE DE L'OEUVRE

essai sur le premier discours critique de Clement Greenberg sur Pollock

Les rédacteurs de la revue *Macula* ont pris récemment[1] l'heureuse initiative de non seulement réunir les textes de Clement Greenberg explicitement consacrés à Jackson Pollock, mais d'en donner la traduction française. Il apparaît tout de suite à la consultation de ce recueil qui nous servira de corpus ici et dont nous recommandons à nos lecteurs de langue française de consulter les traductions, que l'oeuvre critique de Greenberg sur Pollock se divise nettement en deux parties. Entre 1943, date de sa première critique, et 1952, date de sa dernière du vivant de l'artiste, ses articles accompagnent son développement étape par étape et sont écrits dans le contexte de risque propre à la critique journalistique. Les jeux étaient alors loin d'être faits, ni pour Pollock, ni même pour la peinture américaine.

Quand après une interruption de neuf ans, Greenberg reprend la plume sur Pollock, le contexte a beaucoup changé. Entre-temps l'apport spécifique de la peinture américaine à la peinture contemporaine et la contribution, immense, de Pollock à l'établissement de ce caractère spécifique étaient à peu près partout reconnu (avec quelques grincements de dents ici et là, bien entendu). On reconnaît maintenant (avec quelques grincements..., pas forcément les mêmes) le rôle crucial de Greenberg sur le plan théorique[2] dans ce même contexte.

En nous attachant, dans le présent article, à la première critique de Greenberg, celle faite du vivant de Pollock, nous aurions pu nous donner la tâche de retracer la genèse des idées qui l'ont conduit à définir, sur le plan théorique, la spécificité de l'apport américain en peinture contemporaine. Ce projet nous a paru trop ambitieux.

Aussi notre propos sera ici plus modeste. Nous voudrions montrer sur le cas exemplaire de la critique de Pollock par Greenberg comment même le point de vue formaliste qui ouvre pourtant d'office les yeux du critique à l'oeuvre et le soumet, pour ainsi dire, à sa grippe ne le mène pas toujours forcément et du premier coup à une définition tant soit peu exhaustive de l'oeuvre. Même formaliste, le critique, faut-il le rappeler, n'échappe pas à l'humaine condition. Son effort à coïncider de plus près avec l'oeuvre passe par des étapes qui ne dépendent que de ses propres limites. Quand les phénoménologues recommandaient leur fameuse *épochè*, ou mise entre parenthèses du sujet dans la description de l'objet, ils ne prétendaient pas que ce fut chose facile.

Mais même ces hésitations, ces contradictions, ces intuitions encore mal définies sont révélatrices. Elles manifestent que la nouveauté de certaines propositions du peintre se traduisent dans les résistances du critique à les voir. Interprétées d'abord comme des "fautes", ces nouveautés mettent du temps à cheminer dans sa pensée. Il ne s'y rend que peu à peu, et voit enfin ce qu'il s'était d'abord refusé à voir.

La démarche historique que nous adopterons ici le fera bien apparaître.

Clement Greenberg a raconté[3] comment, vers la fin des années trente, il avait été tenté par la peinture. Il s'était même inscrit à des classes de modèle vivant *(life classes)* du WPA Art Project en 1938-1939 et avait suivi, dans le même temps, une série de conférences publiques données par Hans Hofmann, qu'il qualifiera de *crucial experience* car elles l'avaient ouvert pour de bon à l'art abstrait. Mêlé au groupe de la 8e rue, il avait fait la connaissance d'Arshile Gorky et de Willem de Kooning, admirait Hofmann de loin mais n'avait pas encore rencontré John Graham. Il se tenait surtout avec les élèves de Hofmann, dont Lee Krasner (qui ne connaissait pas encore Jackson Pollock, à ce moment).

1. Bois (Y.-A.), "Dossier Pollock, II. Les textes sur Pollock. Clement Greenberg", *Macula*, 2, 1977, pp. 36-56.

2. Greenberg (C.), "American Type Painting", dans *Art and Culture*, Beacon Press, Boston, (1961), 1965, pp. 208-229.

3. Greenberg (C.), "New York painting only yesterday", *Artnews*, juin 1957, p. 58.

THE WORK AND ITS GRIP

essay on Clement Greenberg's first critical approach to Pollock

The editors to the review *Macula* recently[1] took the excellent initiative of not only putting together all Clement Greenberg's texts explicitly devoted to Jackson Pollock, but of translating them into French. From a first reading of this collection of writings on which this study is based it is obvious that Greenberg's critical work on Pollock is divided into two distinct parts. Between 1943, the year of his first critique and 1952, the date of his last review during the artist's lifetime, these articles accompany Jackson's development step by step and are written under the conditions or risk taken by any journalist who dares criticize the work of his contemporaries. At that time there was no critical consensus either about Pollock or even, for that matter, about the value of American painting.

When Greenberg took up his pen again, after a gap of nine years, the context had greatly changed. In the meantime, the specific contribution of American painting to contemporary painting in general and the immense contribution of Pollock himself in creating this specific character were almost universally acknowledged (with some gnashing of teeth here and there, naturally). In this same context, the crucial role played by Greenberg from a theoretical standpoint[2] is now recognized (with some gnashing of teeth..., but not necessarily the same).

By focusing in the present article on Greenberg's first critiques, those made during Pollock's lifetime, we might have attempted to retrace the origin of the ideas which led him to define in theoretical terms the specificity of the American contribution to contemporary painting. This seemed to us too ambitious a project.

Our subject matter here will thus be more modest. Taking Greenberg's criticism of Pollock as an example, we shall endeavour to show how even the formalist point of view which nevertheless officially guides the critic in his approach to a work and, as it were, allows him to get a grip on it does not necessarily and immediately lead him to a fully exhaustive definition of the work. It must not be forgotten that even a formalist critic is subject to human failings. His attempt to coincide more closely with the work goes through stages which do not solely depend on his own limitations. When the phenomenologists recommended their famous *épokhé*, or the bracketing of the subject when he attemps the description of the object, they never claimed that it was an easy thing to do.

But even these hesitations, these contradictions, these ill-defined intuitions are revealing. They show that the novelty of certain advances on the part of the artist is paralleled by the critic's resistance to recognizing them. Initially considered as "mistakes," these novelties are but slowly absorbed into his consciousness. He admits them only gradually, finally seeing what he had originally refused to see.

The historical approach which we shall adopt in this article will clearly show this evolution.

Clement Greenberg has recounted[3] how, in the late '30s, he had been attracted to painting. He had even enrolled in the life classes of the WPA Art Project in 1938-1939, and had simultaneously attended a series of public lectures given by Hans Hofmann, which he described as a "crucial experience," for they had aroused his undying interest in abstract art. Mixing with the 8th Street group, he had made the acquaintance of Arshile Gorky and Willem de Kooning, admired Hofmann from afar but had not yet met John Graham. He mainly went around with Hofmann's pupils, including Lee Krasner (who had not yet met Jackson Pollock, at that time).

Rather an outsider, I did not know about everything that was going

1. Bois (Y.-A.). "Dossier Pollock. II. Les textes sur Pollock. Clement Greenberg." *Macula*. 2. 1977. pp. 36-56.

2. Greenberg (C.). "American Type Painting," in *Art and Culture*, Beacon Press, Boston, (1961). 1965, pp. 208-229.

3. Greenberg (C.). "New York Painting only Yesterday." *Artnews*. June 1957. p. 58.

Rather an outsider, I dit not know about everything that was going on, and much of what I did know about I could not fully understand.

Bientôt son travail de rédacteur à la *Partisan Review* allait l'isoler pour un temps de ce milieu: *"... for over two years (1941-1943), while I was an editor of* Partisan Review, *I was almost entirely out of touch with art life."*

C'est au terme de cette période d'activité littéraire que Greenberg rédigeait pour *The Nation* sa première critique d'une exposition de Jackson Pollock[4]. Il s'agissait de la première exposition individuelle de Pollock. Peggy Guggenheim qui avait ouvert en octobre 1942 la Art of This Century Gallery sur la 57e rue avait rencontré Pollock au tout début de 1943. Elle l'avait invité à soumettre, en compagnie de Robert Motherwell, un collage à une exposition qu'elle projetait pour le printemps à sa galerie. *Stenographic Figure* (1942) de Pollock était ensuite retenu par le jury du Spring Salon for Young Artists présenté peu après, à sa galerie. Impressionné par sa participation à ces deux expositions et sous la recommandation d'Howard Putzel et de Matta, elle décidait de lui donner une exposition individuelle du 9 au 27 novembre 1943.

1. Dès ce moment — sa critique paraissait le 27 novembre 1943 — Clement Greenberg saluait en Jackson Pollock un jeune peintre déjà en possession de sa manière propre *("painting mostly with his own brush")* et ayant su assimiler les influences de Miró, de Picasso, de la peinture mexicaine et d'autres encore, dont sa peinture portait jusque-là les traces. Si on s'en tient au catalogue préfacé par James Johnson Sweeney à cette occasion, l'exposition n'aurait comporté que neuf huiles titrées[5] et six gouaches ou dessins non titrés. Par contre, et Greenberg et Robert M. Coates[6] signalèrent la présence de *Wounded Animal* (1943) qui ne paraît pas au catalogue. Bien plus, Edward Alden Jewell[7] permet d'ajouter un titre de plus à la liste: *Male and Female in Search of a Symbol* (1943). Il se peut, comme l'a suggéré E.A. Jewell que *"two that are marked* Untitled *have become particularized since the catalogue went to press."* Il est plus probable que Pollock ait ajouté ces deux toiles à la dernière minute après la publication du catalogue. Dans le cas de *Male and Female in Search of a Symbol* au moins, le fait semble assuré. B.H. Friedman[8] a raconté comment, piqué au vif par une remarque du catalogue de J.J. Sweeney sur le caractère "indiscipliné" de son talent, Pollock aurait apporté ce tableau encore frais à la galerie et déclaré à Sweeney: *"I want you to see a really disciplined painting."*

Quoi qu'il en soit, Greenberg ne retenait de cet ensemble que quatre tableaux: deux grands formats, *Guardians of the Secret* (1943) et *Male and Female* (1942) et deux petits formats, *Conflict* (1943) et *Wounded Animal* (1943). *The She-Wolf* (1943) qui deviendra, de loin, le tableau le plus célèbre[9] de cette exposition ne semble pas l'avoir intéressé. Qui plus est, des quatre tableaux retenus, il dit préférer les plus petits.

The smaller works are much more conclusive: the smallest one of all, Conflict, *and* Wounded Animal, *with its chalky incrustation, are among the strongest.*

La raison avancée par Greenberg pour justifier cette préférence[10] est que dans les petits formats, *"Pollock's force has just the right amount of space to expand in; whereas in larger format he spends himself in too many directions at once."* À ce stage de sa réflexion, Greenberg semble avoir conçu les rapports du format du tableau avec son contenu en termes d'opposition entre périphérie et centre. L'idée d'une expansion vers la périphérie suppose même que le tableau soit construit du centre vers l'extérieur. Nous n'en sommes pas encore au *all-over*. Ou plutôt, le *all-over* qui trouve ici une de ses premières définitions *("in too many directions at once")* n'est pas perçu positivement. Greenberg y voit plutôt une dispersion dans *trop* de direc-

4. *The Nation*, 27 novembre 1943, p. 621. Le compte rendu de Greenberg traitait aussi d'une exposition d'huiles et de gouaches de Chagall à la Pierre Matisse Gallery et d'une exposition des oeuvres de Lionel Feininger à la Nierendorf Gallery.

5. Sur le contenu des expositions Pollock, on consultera O'Connor (Francis V.), *Jackson Pollock*, MOMA, N.Y., 1967; le dossier *Macula* déjà cité; et le récent *Catalogue Raisonné of Painting, Drawings, and Other Works*, que O'Connor (F.V.) et Thaw (E.V.) viennent de publier à la Yale University Press, New Haven et Londres, 1979.

6. *New Yorker*, 20 novembre 1943.

7. *New York Times*, 14 novembre 1943.

8. *Energy made visible. Jackson Pollock*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1972, p. 60.

9. C'est le premier tableau de Pollock reproduit en couleur dans une revue à grand tirage (le *Harper's Bazaar* en avril 1944) et le premier tableau acquis par un musée américain (MOMA le 2 mai 1944).

10. Hess (Thomas B.) qui se portera acquéreur de ce tableau peu après s'accordait sans doute avec Greenberg là-dessus.

on, and much of what I did know about I could not fully understand.

His work as an editor on the *Partisan Review* was soon to cut him off for a time from this group: "... for over two years (1941-1943), while I was an editor of *Partisan Review*, I was almost entirely out of touch with art life."

It was at the end of this period of literary activity that Greenberg wrote his first review for *The Nation* of an exhibition by Jackson Pollock[4]. This was Pollock's first one-man exhibition. Peggy Guggenheim, who had opened the Art of This Century Gallery on 57th Street in October 1942, had met Pollock at the very beginning of 1943. She had invited him and Robert Motherwell to contribute a collage to an exhibition she was planning for her gallery that spring. Pollock's *Stenographic Figure* (1942) was also chosen by the jury of the Spring Salon for Young Artists presented shortly afterwards, at her gallery. Impressed by his participation in these two exhibitions and at the recommendation of Howard Putzel and Matta, she decided to give him a one-man show from November 9 to 27, 1943.

1. From that moment — his review was published on November 27, 1943 — Clement Greenberg hailed Jackson Pollock as a young painter with an already personal style ("painting mostly with his own brush") and with the ability to assimilate the influences of Miró, Picasso, Mexican painting and various others which were still hinted at in his work. If we rely on the catalogue prefaced by James Johnson Sweeney for this occasion, the exhibition only consisted of nine titled oils[5] and six untitled gouaches or drawings. On the other hand, both Greenberg and Robert M. Coates[6] mentioned the presence of *Wounded Animal* (1943) which was not listed in the catalogue. Moreover, Edward Alden Jewell[7] even added another title to the list: *Male and Female in Search of a Symbol* (1943). Possibly, as E.A. Jewell has suggested, "two that are marked *Untitled* have become particularized since the catalogue went to press." It is more likely that Pollock added these two canvases at the last minute after the catalogue was published. This certainly seems true in the case of *Male and Female in Search of a Symbol*. B.H. Friedman[8] has recounted how Pollock, cut to the quick by a remark in J.J. Sweeney's catalogue concerning the "undisciplined" character of his talent, apparently brought this freshly painted canvas to the gallery and told Sweeney: "I want you to see a really disciplined painting."

In any case, Greenberg only referred to four paintings from this collection: two large works, *Guardians of the Secret* (1943) and *Male and Female* (1942) and two small paintings, *Conflict* (1943) and *Wounded Animal* (1943). *The She-Wolf* (1943) which was to become by far the most famous painting[9] in this show does not seem to have interested him. Furthermore, of the four pictures referred to, he said he preferred the smaller works.

The smaller works are much more conclusive: the smallest one of all, Conflict, *and* Wounded Animal, *with its chalky incrustation, are among the strongest.*

The reason given by Greenberg to justify this preference[10] is that in the smaller works, "Pollock's force has just the right amount of space to expand in; whereas in larger format he spends himself in too many directions at once." At this stage of his thinking, Greenberg seems to have seen the relationships between the format of the painting and its content in terms of opposition between periphery and centre. The idea of expansion towards the periphery even presumes that the painting is constructed from the centre outwards. We have not yet reached the all-over. Or rather, the all-over which is alluded to here for the first time ("in too many directions at once") is not greeted positively, as if Pollock, unable to tackle his overly formats, had lost effective control of his surfaces. It should be noted that *Wounded Animal*, admired by Greenberg, has a central motif that has been

4. *The Nation*, November 27, 1943, p. 621. Greenberg's review also dealt with an exhibition of Chagall's oils and gouaches at the Pierre Matisse Gallery and an exhibition of the works of Lionel Feininger at the Nierendorf Gallery.

5. On the content of the Pollock exhibitions, see O'Connor (Francis V.), *Jackson Pollock*, MOMA, N.Y., 1967; the Macula texts already mentioned; and the *Catalogue Raisonné of Drawings and Other Works* recently published by O'Connor (F.V.) and Thaw (E.V.), Yale University Press, New Haven and London, 1979.

6. *New Yorker*, November 20, 1943.

7. *New York Times*, November 14, 1943.

8. *Energy Made Visible* Jackson Pollock McGraw Hill Book Company New York 1972 p. 60

9. This is the first of Pollock's paintings to be reproduced in colour in a mass circulation magazine (*Harper's Bazaar* April 1944) and the first to be acquired by an American museum (MOMA, May 2, 1944).

10. Hess (T.B.) who bought this picture shortly afterwards probably agreed with Greenberg about it.

tions à la fois, comme si Pollock, perdu dans ses trop grands formats n'arrivait plus à contrôler ses surfaces efficacement. On notera que *Wounded Animal* admiré par Greenberg est un tableau à motif central qu'on a comparé à une peinture préhistorique de style Franco-Cantabrien représentant un bison percé d'une flèche[11]. Les tableaux de grands formats qui ont tendance à repousser leurs motifs en périphérie lui semble moins bien venus. Ainsi dans *Guardians of the Secret*:

> *Pollock struggles between two slabs of inscribed mud (Pollock almost always inscribes his purer colors); and space tautens but not burst into a picture; nor is the mud quite transmuted.*

On sait que dans ce tableau, Pollock avait reporté aux extrémités de l'aire picturale ses deux personnages, mâle à droite, femelle à gauche et fait place au centre à un grand rectangle ("le secret"), dont ils ont la garde. Cette disposition des éléments ne produirait qu'un effet d'extension, comme si l'aire picturale avait fait l'objet d'une sorte de remplissage un peu naïf. Rectangle dans le rectangle, entourés de chaque côté de rectangles allongés, chacun occupé par un motif (dont la fameuse "louve-chacal" dans le rectangle du bas). Greenberg en conclut donc que l'espace "n'éclate pas" du centre vers la périphérie et que Pollock manifeste une sorte d'incapacité d'occuper efficacement les grands formats. Ainsi *Male and Female* hésiterait *"between the intensity of the easel picture and the blandness of the mural."*

Si Greenberg reste encore insensible aux premières manifestations du *all-over* chez Pollock, il ne manque pas de relever les éléments de ses tableaux qui montrent que Pollock est déjà sur la voie d'une conscience accrue de la bidimensionnalité de la surface peinte. Ainsi, Greenberg parle de "plaques" et d'éléments "gravés" sur la surface. Certes ces "plaques" constituent encore des formes, des stèles comme on l'a dit, ou mieux des transpositions de motifs de peintures de sable navahos que Pollock connaissait bien. Certes encore, les "inscriptions" de ces premiers tableaux constituent des écritures encore contenues dans les formes. Au moins les unes et les autres supposent une perception du support comme surface.

Greenberg aborde enfin le problème de la couleur chez Pollock, qui lui paraît fangeuse: *"The mud abounds in Pollock's larger works."* Ce n'est pas forcément un défaut. Pollock *"is the first painter I know of to have got something positive from the muddiness of color that so profoundly characterizes a great deal of American painting. It is the equivalent, even if in a negative, helpless way, of that American chiaroscuro which dominated Melville, Hawthorne, Poe, and has been best translated into painting by Blakelock and Ryder."* Greenberg était-il alors au fait de ce que Robert Rosenblum[12] appellera plus tard la tradition romantique du nord? S'il l'avait été il aurait peut-être trouvé ce "clair-obscur" moins spécifiquement américain.

Greenberg se montre au moins alerté sur le problème de l'émergence d'une peinture spécifiquement américaine. Certes, il cherche cette spécificité dans la couleur, ou mieux dans le dosage particulier d'ombre et de lumière que chaque environnement impose à l'inconscient des peintres. C'était par contre rattacher à des effets atmosphériques la spécificité de la peinture américaine. Pollock avait mieux que cela à proposer.

Quoi qu'il en soit, Greenberg se trouvait à rattacher la couleur de Pollock à la tradition de la peinture romantique du nord. On connait l'importance que Pollock attachait à Albert Pinkham Ryder (1847-1917). *"The only American master who interests me is Ryder"*[13].

Ralph Albert Blakelock (1847-1919), contemporain de Ryder et autodidacte comme lui, peignait aussi des paysages crépusculaires et des clairs de lune. Il va sans dire que pour ces

11. Hobbs (R.C.), "Early Expressionism: A Concern with the Unknown Within", *Abstract Expressionism. The Formative Years*, Whitney Museum of American Art, N.Y., 1978, p. 14. Hobbs signale que Pollock aurait pu visiter en 1937 l'exposition intitulée "Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa" où des exemples de ce style étaient présentés.

12. Rosenblum, (R.), *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, Thames and Hudson, Londres, 1975.

13. Pollock (J.), "A Questionnaire", *Arts & Architecture*, février 1944, p. 14. F. O'Connor a montré que Pollock pouvait avoir vu des oeuvres de Ryder à la Frederic Newlin Price and Ferargil Gallery à New York. Bien plus Price avait écrit un livre sur Ryder en 1932 (signalé dans la bibliographie, p. 193 de la petite monographie que Lloyd Goodrich consacrera à Ryder chez George Braziller Inc. à New York en 1959). Voir O'Connor (F.), "The Genesis of Jackson Pollock: 1912 to 1943", *Artforum*, mai 1967, p. 19.

compared to a prehistoric Franco-Cantabrian style painting representing a bison pierced by an arrow[11]. The large-format paintings which tend to relegate their motifs to the periphery are less to his liking. Thus, in *Guardians of the Secret*

> *Pollock struggles between two slabs of inscribed mud (Pollock almost always inscribes his purer colors); and space tautens but not bursts into a picture; nor is the mud quite transmuted.*

In this picture, Pollock had of course placed his two figures at the extremities of his canvas, the male on the right, the female on the left, and made way in the centre for a large rectangle ("the secret") which they are guarding. This disposition of the elements would merely produce an extending effect as if the canvas had undergone a rather naive kind of filling-up process. A rectangle within a rectangle, surrounded on each side by elongated rectangles, each occupied by a motif (including the famous "wolf-jackal" in the lower rectangle). Greenberg therefore concludes that space does not "burst" from the centre outwards and that Pollock shows a certain inability to fill his large paintings effectively. Thus, *Male and Female* apparently hesitates "between the intensity of the easel picture and the blandness of the mural."

Although Greenberg still remains insensitive to the first manifestations of the all-over in Pollock's work, he nonetheless notes the elements in his paintings which show that Pollock is already on the way to a heightened consciousness of the bidimensional potential of the painted surface. Thus, Greenberg talks of "slabs" and elements "inscribed" on the surface. These "slabs" certainly still constitute forms, steles as they have been called, or rather transpositions of motifs of Navaho sand painting that Pollock knew so well. Certainly, too, the "inscriptions" of these first paintings still constitute elements contained in forms. At least, they both presume a perception of the support as surface.

11. Hobbs (R.C.). "Early Abstract Expressionism: A Concern with the Unknown Within." *Abstract Expressionism. The Formative Years*. Whitney Museum of American Art. N.Y., 1978. p. 14. Hobbs points out that Pollock, in 1937, might have been able to visit the exhibition entitled "Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa" in which there were examples of this style.

Greenberg finally mentions the problem of color in Pollock's work: "The mud abounds in Pollock's larger works." It is not necessarily a drawback. Pollock "is the first painter I know of to have got something positive from the muddiness of color that so profoundly characterizes a great deal of American painting. It is the equivalent, even if in a negative, helpless way, of that American chiaroscuro which dominated Melville, Hawthorne, Poe, and has been best translated into painting by Blakelock and Ryder." Was Greenberg aware at that time of what Robert Rosenblum[12] would later call the northern romantic tradition? If he was, he might perhaps have found this "chiaroscuro" less specifically American.

Greenberg at least shows himself to be aware of the problem of the emergence of a specifically American style of painting. He certainly seeks this specificity in color, or rather in the special mixture of light and shade that each environment imposes on the painter's subconsciousness. However, this was to relate the specificity of American painting to atmospheric effects. Pollock had more than that to offer.

In any case, Greenberg was to relate Pollock's choice of color to the tradition of northern romantic painting. Pollock's attachment to Albert Pinkham Ryder (1847-1917) is well-known: "the only American master who interests me is Ryder"[13].

Ralph Albert Blakelock (1847-1919), Ryder's contemporary and a self-taught painter like him, also painted dusky landscapes and moonlit scenes. For these late 19th century American painters, pure color was unthinkable. Fascinated by the night, they limited their palette to extreme tonal variations. In the paintings shown at the Art of This Century Gallery, Pollock does sometimes employ pure color, as in *Guardians of the Secret*, but only does so, adds Greenberg, from underneath. No-one would know it, if he had not "inscribed" the surface mud with a few lightening sweeps of the pointed end of his

12 Rosenblum (R.). *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*. Thames and Hudson. London 1975

13 Pollock (J.). "A Questionnaire." *Arts & Architecture*. February 1944. p. 14. O'Connor has shown that Pollock might have seen works by Ryder at the Frederic Newlin Price and Ferargil Gallery in New York. Furthermore Price had written a book on Ryder in 1932 (mentioned on p. 193 of the bibliography of Lloyd Goodrich's monograph on Ryder. George Braziller Inc. New York. 1959). See O'Connor (F.V.). "The Genesis of Jackson Pollock. 1912 to 1943." *Artforum*. May 1967. p. 19.

peintres américains de la fin du XIX[e] siècle la couleur pure était exclue. Fascinés par la nuit, ils s'en tenaient à des variations tonales extrêmes. Certes, dans les tableaux présentés à Art of this Century Gallery, Pollock recourt parfois à la couleur pure, comme dans *Guardians of the Secret*, mais il ne le fait, ajoute Greenberg, que dans les dessous. On l'ignorerait, s'il n'avait "gravé" de quelques traits fulgurants la boue de surface, de la pointe du manche de son pinceau. Greenberg maintiendra longtemps cette opinion sur la couleur de Pollock. Il semble s'être particularisé sur ce point par rapport au reste de la critique. Ni Robert Motherwell[14] ni Robert M. Coates[15] ne le suivirent là-dessus. Le premier déclarait que *"his color sense is remarkably fine, never exploited beyond its proper limits"*, et le second que *"his color is always rich and daring."*

14. "Painters' Objects", *Partisan Review*, hiver 1944, pp. 93-97.

15. Art. cité.

Sur considérations de la couleur et des rapports entre format et espace pictural se clôt le discours critique de Greenberg à propos de cette exposition. L'iconographie, pourtant si élaborée, de ces tableaux n'est pas commentée, même si les toiles sont décrites comme des *"not so abstract abstractions."* Les titres des tableaux qui donnent souvent la clé de cette iconographie sont déclarés *"pretentious"*.

Ces omissions de Greenberg sont d'autant plus remarquables qu'il se trouvait par là à prendre distance avec le discours des peintres eux-mêmes. Depuis la parution de la grosse étude de Irving Sandler[16] et surtout depuis l'exposition *Abstract Expressionism. The Formative Years* au Whitney, l'an dernier, le contenu de ce discours est mieux connu. Le mythe collectif et personnel y tenait une très grande place. Le *subject matter* de l'art abstrait était une des préoccupations majeures des peintres. Greenberg s'inscrivait en faux contre tout cela, s'en tenant aux seules dimensions formelles des oeuvres. On le lui a reproché récemment[17] mais c'est oublier que la tendance à une abstraction de plus en plus radicale était aussi présente dans les oeuvres et que c'est se libérant de l'obsession d'un contenu que la peinture de Pollock a produite ses meilleures oeuvres.

16. Sandler (I.), *The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism*, Praeger, N.Y.-Washington, 1970.

17. Hobbs (R.C.), art. cité, p. 18.

2. Bien que l'événement n'ait pas donné lieu à un article de Greenberg, il faut signaler que c'est lui qui est chargé de choisir le tableau que Pollock envoie à la 49[e] exposition annuelle du Musée de Cincinnati intitulée "The Critic's Choice of Contemporary American Painting" (10 mars au 8 avril 1945). Son choix s'arrête à *Gothic* (1944), un tableau de l'année précédente[18]. Quand, lors de la première exposition Pollock chez Betty Parsons en janvier 1948, Greenberg sera exposé pour la première fois aux *drips* de Pollock, il reviendra sur cette toile en qui il verra une sorte d'ancêtre de *Cathedral* (1947).

Nous nous devions de signaler ce fait car, même si *Gothic* ne sera montrée à New York que trois ans plus tard, cette toile ne pouvait qu'être très présente à Greenberg quand il rédigeait le compte rendu[19] de la seconde exposition individuelle de Pollock à la Art of this Century Gallery.

3. Cette seconde exposition comportait des gouaches, des dessins et treize huiles. De plus, le public qui s'était rendu au vernissage était invité à visiter les appartements de Peggy Guggenheim au 155 est, 61[e] rue, pour voir *Mural*, peint par Pollock en décembre 1943. On a relevé que Greenberg ne mentionne pas *Mural* dans son compte rendu[20] mais seulement *Totem Lessons I* (1944) et *II* (1945) qu'il met d'ailleurs audessus de tout. Il s'attache essentiellement à définir la structure de l'espace pictural des huiles de Pollock, en l'opposant à celle des gouaches.

> *Those who find his oils overpowering are advised to approach him through his gouaches, which in trying less to wring every possible ounce of intensity from every square inch of surface achieve greater clarity and are less suffocatingly packed than the oils.*

18. Le catalogue porte simplement: "Chosen by Clement Greenberg. *The Nation*. Lent by Art of This Century."

19. Publié le 7 avril 1945 dans *The Nation*, p. 397. Son compte rendu traite aussi de l'exposition commémorative de Mondrian au MOMA (close le 13 mai 1945); de l'exposition Kandinsky au Museum of Non-Objective Painting (jusqu'au 15 avril 1945); de la 9[e] exposition annuelle des American Abstract Artists au Riverside Museum (jusqu'au 15 avril 1945) et de l'exposition European Artist in America au Whitney (jusqu'au 11 avril 1945).

20. "Le *Mural* pour Peggy Guggenheim, par exemple, n'est mentionné qu'assez tard", Bois (Y.-A.), "Présentation", dans *Macula*, op. cit., p. 39.

paintbrush. Greenberg would continue to hold this opinion on Pollock's color for a very long time. He seems to have held a different point of view on this matter than the other critics. Neither Robert Motherwell[14] nor Robert M. Coates[15] followed his example. The former declared that "his color sense is remarkably fine, never exploited beyond its proper limits," and the latter that "his color is always rich and daring."

14. "Painters' Objects," Partisan Review, Winter 1944, pp. 93-97.

15. Art cit

Considerations of color and the relationships between format and spatial composition bring to an end Greenberg's critical remarks concerning this exhibition. The iconography of these paintings, although so elaborate, is never mentioned, even though the canvases are described as "not so abstract abstractions." The titles of the works, which often provide the key to this iconography, are declared "pretentious."

These omissions on Greenberg's part are all the more surprising in that they show him to be far removed from the discourse of the painters themselves. Since the publiction of Irving Sandler's major study[16] and above all, since the *Abstract Expressionism. The Formative Years* exhibition at the Whitney, last year, the tenor of this discourse is better known. The collective and personal myth loomed large in it. The subject matter of abstract art was one of the artists' major concerns. Greenberg was of the opposite opinion, considering only the formal aspects of the works. He was recently reproached for this[17] yet this is to overlook the fact that the trend towards increasingly radical abstraction was also present in the works and that it was in freeing himself from the obsession of a content that Pollock's painting was at its best.

16. Sandler (I.), *The Triumph of American Painting. A History of Expressionism*, Praeger, N.Y.-Washington, 1970.

17. Hobbs (R.C.), *art cit.*, p. 18.

2. Although the occasion did not draw forth an article from Greenberg, it should be noted that it was he who was asked to choose the painting that Pollock sent to the Cincinnati Museum's 49th Annual Show entitled "The Critic's Choice of Contemporary American Painting" (March 10 to April 8, 1945). He selected *Gothic* (1944), painted the previous year[18]. Later, at the time of Pollock's first show at Betty Parson's Gallery in January 1948, when Greenberg was exposed for the first time to Pollock's drips, he would refer to this canvas in which he saw a forerunner of *Cathedral* (1947).

18. The catalogue merely says: "Chosen by Clement Greenberg. *The Nation*. Lent by Art of this Century."

This fact is worth mentioning, for even though *Gothic* would only be exhibited in New York three years later, this canvas must have been very much in Greenberg's mind when he wrote the review[19] of Pollock's second one-man show at the Art of This Century Gallery.

19. Published in *The Nation*, April 7, 1945, p. 397. His review also covers the Mondrian commemorative exhibition at the MOMA (ending on May 13, 1945), the Kandinsky exhibition at the Museum of Non-Objective Painting (to April 15, 1945); the 9th Annual Exhibition of American Abstract Artists at the Riverside Museum (to April 15, 1945) and the European Artist in America exhibition at the Whitney (to April 11, 1945).

3. This second show included gouaches, drawings and thirteen oils. Moreover, the public attending the opening was invited to visit Peggy Guggenheim's apartment at 155 East 61st Street to see *Mural*, painted by Pollock in December 1943. It has been noted that Greenberg does not mention *Mural* in his account of the show[20] but only *Totem: Lessons I* (1944) and *II* (1945) which, moreover, he prefers to all others. He is mainly interested in defining the structure of the spatial composition in Pollock's oils, comparing it with that of the gouaches.

20. "The *Mural* for Peggy Guggenheim, for instance, is only mentioned later," Bois (Y.-A.), "Présentation," in *Macula*, *op cit.*, p. 39.

> *Those who find his oils overpowering are advised to approach him through his gouaches, which in trying less to wring every possible ounce of intensity from every square inch of surface achieve greater clarity and are less suffocatingly packed than the oils.*

In emiting this opinion, Greenberg was possibly taking aim, among others, at his colleague, Howard Devree, of the *New York Times*[21] who had written two weeks earlier about the same exhibition:

21. March 25 1945.

> *These big, sprawling coloramas impress me as being surcharged with violent emotional reaction which never is clarified enough in the expression to establish true communication with the observer.*

Il se peut qu'en donnant cet "avis" Greenberg visait, entre autres, son confrère Howard Devree du *New York Times*[21] qui avait écrit deux semaines avant à propos de la même exposition:

> *These big, sprawling coloramas impress me as being surcharged with violent emotional reaction which never is clarified enough in the expression to establish true communication with the observer.*

Mais il se peut aussi que Greenberg manifestait ses propres difficultés à saisir la tendance au *all-over* chez Pollock. Si les gouaches lui paraissaient moins "suffocantes" que les huiles, et si les huiles lui paraissaient trop remplies, et "trop écrasantes", n'est-ce pas parce que le *all-over* était perçu comme une sorte de remplissage un peu mécanique de la surface, au lieu d'une organisation en un tout cohérent. *Totem Lessons I* et *II* sont d'ailleurs des tableaux où, surtout dans la version *II*, les motifs à personnages peuvent se lire aisément se détachant de fonds pas trop surchargés.

Il nous faut revenir sur cette notion de "surcharge". Pour Devree qui situe le problème en termes de communication, elle correspond à une sorte de brouillage du message. Pollock aurait trop de choses à dire en même temps dans trop peu d'espace. Il voyait là le reflet d'un espèce de chaos mental dont la source serait à chercher dans l'émotivité violente du peintre.

Pour Greenberg, la surcharge viendrait ou d'une incapacité de Pollock à articuler en un tout cohérent les éléments de sa surface ou plutôt à sa difficulté à maintenir ensemble la tendance à la bidimensionnalité ("tirer toute l'intensité possible de la moindre parcelle de surface") et la nécessité d'organiser la surface, c'est-à-dire d'y introduire du discontinu et de mettre en relations les éléments ainsi distingués. Greenberg ne voit pas encore que Pollock cherche précisément le contraire: se débarrasser de la "composition" (de la mise en relation des éléments) tout en affirmant la planéité de la surface.

Greenberg qui avait fait du clair-obscur une qualité de la couleur de Pollock, voire même un caractère spécifiquement américain de sa peinture, abandonne cette idée. Il lui reproche maintenant de "*sometimes (to) juxapose(...) colors and values so abruptly that gaping holes are created.*" Il est bien certain que la juxtaposition des valeurs (au sens de variations tonales des teintes) créent des effets atmosphériques contraires au respect de la surface, comme surface. C'est dire aussi que si la peinture américaine aspirait à quelque spécificité, elle ne pouvait le faire qu'après avoir assumé la bidimensionnalité, critère de modernité.

Ce faisant, Greenberg mettait la dragée haute pour Pollock. On peut se demander comment Pollock aurait pu atteindre à la planéité d'un seul coup. Après tout il avait été longtemps disciple de Thomas Hart Benton, dont l'enseignement allait exactement en sens inverse.

> *By the early twenties modern cubism had become too much an art of the "picture plane" to be useful for my purposes. I sought to break, not to maintain the picture plane*[22].

C'est dire aussi que la voie d'accès à la planéité de la surface passait par le cubisme analytique. À l'époque, Pollock était encore aux prises avec l'iconographie du Picasso des années trente et celle de Miró. Il lui restait d'autres étapes à franchir avant de "revenir" au "*picture plane*".

4. La troisième exposition particulière de Pollock à la Art of this Century Gallery (2 au 20 avril 1946) qui comportait onze huiles et huit gouaches n'a pas intéressé Greenberg[23] autant que les deux premières. Il n'y a vu "*nothing to equal the two large canvases* Totem I *and* Totem II." Il en profite pour revenir sur le caractère apparemment surchargé de la peinture de Pollock:

> *What may at first sight seem crowded and repetitious reveals on se-*

21. 25 mars 1945.

22. Cité par O'Connor, "The Genesis of Jackson Pollock: 1912 to 1943", *Artforum*, mai 1967, p. 17.

23. *The Nation*, 13 avril 1946, p. 445. Sa critique fait la revue de la 10e exposition annuelle des American Abstract Artists au American-British Art Center (jusqu'au 13 avril) et d'une exposition Jacques Lipchitz à la Buchholz Gallery (jusqu'au 20 avril).

But Greenberg may also have been showing his own difficulty in grasping the all-over trend in Pollock's work. If he found the gouaches less "suffocating" than the oils, and if the oils seemed too "packed" and "overpowering," this was possibly because he perceived the all-over as a kind of mechanical packing of the surface instead of the organization of a cohesive whole. *Totem: Lessons I* and *II*, moreover, are pictures in which, especially in version *II*, the figure motifs are easily recognizable and stand out against uncluttered backgrounds.

We must come back to this idea of overpacking. For Devree who saw the problem in terms of communication, it meant that the message does not get through. Pollock, in his view, had too much to say in too little space. This reflected a kind of mental chaos arising from the artist's violent emotional reaction.

For Greenberg, this overpacking came either from Pollock's inability to order the elements of his surface into a cohesive whole or rather from his difficulty in combining his two-dimensional tendency ("to wring every possible ounce of intensity from every square inch of surface") with the necessity of organizing the surface, in other words, of introducing discontinuous elements and relating them to one another. Greenberg does not yet realize that Pollock is seeking the very opposite: to get rid of "composition" (the interrelation of elements) while affirming the inherent flatness of the surface.

Greenberg, who had seen chiaoscuro as a quality of Pollock's color, and even a specifically American characteristic of his painting, now abandons this idea. He now reproaches him with "sometimes juxtapos(ing)(...) colors and values so abruptly that gaping holes are created." It is quite certain that the juxtaposition of values (in the sense of total variations of color) creates atmospheric effects quite contrary to the surface, as surface. This also means that if American painting aspired to some specific style of its own, it could only do so after assuming a two-dimensional approach, the hallmark of modernity.

Greenberg was thus setting his sights too high. One wonders how Pollock might have achieved flatness right away. After all, he had been a pupil of Thomas Hart Benton for many years, whose teaching went in the opposite direction.

> *By the early twenties modern Cubism had become too much an art of the "picture plane" to be useful for my purposes. I sought to break, not to maintain the picture plane*[22].

This also means that access to the picture plane passed through Analytical Cubism. At the time, Pollock was still grappling with Picasso's iconography of the thirties and that of Miró. There were still other stages to be completed before he could "return" to the "picture plane."

4. Pollock's third one-man show at the Art of This Century Gallery (April 2 to 20, 1946) which included eleven oils and eight gouaches did not interest Greenberg[23] as much as the first two. He saw nothing in it "to equal the two large canvases *Totem I* and *Totem II*," but takes advantage of the occasion to refer to the apparently overloaded character of Pollock's painting:

> *What may at first sight seem crowded and repetitious reveals on second sight an infinity of dramatic movement and variety. One has to learn Pollock's idiom to realize its flexibility.*

This casual remark is extremely important. It reveals what had prevented Greenberg up to that time from following Pollock in his approach

22. Quoted by O'Connor (F.V.). The Genesis of Jackson Pollock 1912 to 1943." *Artforum*, May 1967, p. 17.

23. *The Nation*, April 13, 1946, p. 445. He reviews the 10th Annual American Abstract Artists Exhibition at the American British Art Center (to April 13) and a Jacques Lipchitz exhibition at the Buchholz Gallery (to April 20).

cond sight an infinity of dramatic movement and variety. One has to learn Pollock's idiom to realize its flexibility.

Cette remarque faite en passant est d'une extrême importance. Elle révèle à la fois ce qui retenait jusqu'alors Greenberg à suivre Pollock sur le terrain de la *all-over composition* et ce qui la lui rend plus acceptable à partir de ce moment. Greenberg avoue avoir été arrêté jusque-là par le caractère répétitif et encombré des compositions de Pollock. Un examen plus attentif, ou simplement une acclimatation plus poussée avec les oeuvres, lui révèle soudain de la "variété" là où il n'avait vu jusqu'alors que de la répétition et de l'encombrement.

5. À la fin de 1946, Pollock participait pour la première fois à l'*Annual Exhibition of Contemporary American Painting* au Whitney Museum of American Art (10 décembre 1946 au 16 janvier 1947). Il y avait envoyé *Two* (1945) un tableau qu'il avait déjà présenté au printemps précédent chez Peggy Guggenheim, mais qui n'avait pas alors attiré l'attention de Greenberg. Il y revient maintenant[24] et le déclare sans plus "*the best painting of the present show.*" Certes, il s'agit là d'un jugement comparatif qui ne peut être apprécié qu'en le confrontant au contenu de cette exposition. Les expositions annuelles du Whitney avait alors un caractère fortement éclectique d'ailleurs signalé par Greenberg ("*their eclectic conformism*"). En plus de Pollock, Greenberg retenait les tableaux de Tobey et de Hopper seulement, comme dépassant quelque peu la moyenne. Chose certaine, *Two* retenu par Greenberg à cette exposition, constituant une variante de *Male and Female* n'était pas une proposition très nouvelle de Pollock. Comme dans ce tableau plus ancien, *Two* comportait deux personnages décentrés, occupant respectivement le champ droit et le champ gauche de l'aire picturale, selon un schéma compositionnel qui s'inspire de la *Jeune femme au miroir* (1932) de Picasso. Masculin à gauche, féminin à droite, ces personnages subissent un début de désarticulation des formes mais se lisent encore clairement. D'instinct Greenberg retenait donc encore un tableau "composé" de Pollock.

24. *The Nation*, 28 décembre 1946, pp. 767-768.

6. Autant la troisième exposition de Pollock avait laissé Greenberg un peu froid, autant la quatrième l'enthousiasme[25]. Du 14 janvier au 1er février 1947, Pollock exposait à la Art of this Century Gallery quinze toiles distribuées en deux séries de sept et de huit oeuvres respectivement. *Mural*, détaché de son lieu d'origine, complétait à seize le nombre des travaux présentés. Greenberg salue d'abord comme un progrès l'éclaircissement de la palette de Pollock. "*He has now largely abandoned his customary heavy black-and-whitish or gun-metal chiaroscuro for the higher scales.*" Le clair-obscur qui faisait de Pollock, quatre ans plus tôt, un héritier de la tradition typiquement américaine de Ryder et de Blakelock est renvoyé aux oubliettes. Greenberg en a pris son parti. La couleur ne serait pas le fait de Pollock.

25. "Art", *The Nation*, 1er février 1947, pp. 136-137.

> *...Pollock remains essentially a draftsman in black and white who must as a rule rely on these colors to maintain the consistency and power of surface of his pictures.*

Chez Pollock, la couleur serait fonction de la ligne et, comme la ligne est liée à l'expressivité de la surface, on peut dire qu'elle est à son tour fonction de la surface. L'attention de Greenberg est donc tirée dans une autre direction.

C'est sous le biais de sa bidimensionnalité de plus en plus affirmée qu'il aborde le tableau. Mais comme nous l'avons annoncé en rapportant la remarque de Benton sur le "*picture plane*", la "modernité" de Pollock ne peut être comprise que dans le contexte plus général de l'apport du cubisme analytique à la peinture contemporaine. Pour la première fois, Greenberg aborde la question de front et redéfinit l'oeuvre de Pollock en fonction du cubisme.

> *As in the case with almost all post-cubist painting of any real originali-*

to the all-over composition and what made it acceptable to him from then on. Greenberg admits to have been put off by the repetitive and cluttered aspect of Pollock's compositions. A closer study, or simply greater familiarity with the works, suddenly reveals "variety" to him where he had previously seen only repetition and crowding.

5. Towards the end of 1946, Pollock took part for the first time in the Annual Exhibition of Contemporary American Painting at the Whitney Museum of American Art (December 10, 1946 to January 16, 1947). He had sent in *Two* (1945), a painting that he had already shown at Peggy Guggenheim's gallery the previous spring, but which had not at that time attracted Greenberg's attention. He was to notice it this time[24] and declared it quite simply "the best painting of the present show." This was certainly a comparative judgement that can only be appreciated by comparing it with the rest of the exhibition. The annual exhibitions of the Whitney Museum at that time were of a highly eclectic nature mentioned, moreover, by Greenberg ("their eclectic conformism"). Apart from Pollock, Greenberg noted pictures by Tobey and Hopper as the only ones to be slightly above average. Quite certainly, *Two*, which Greenberg had noted at this exhibition, constituting a variant of *Male and Female*, was not a very new approach for Pollock. As in this older work, *Two* consisted of two decentred figures, occupying the right and left sides of the canvas respectively, in line with a compositional pattern suggested by Picasso's *Jeune femme au miroir* (1932). The masculine figure on the left and the feminine figure on the right undergo a first stage of disarticulation in form but are still clearly distinguishable. Greenberg was therefore still instinctively drawn towards one of Pollock's "composed" paintings.

24. *The Nation*, December 28, 1946, pp. 767-768.

6. Greenberg's enthusiastic reaction to Pollock's fourth show was as great as his reticence towards the third[25]. From January 14 to February 1, 1947, Pollock exhibited fifteen canvases at the Art of This Century Gallery divided into two series of seven and eight works respectively. *Mural*, detached from its original context, brought the number of works presented up to sixteen. Greenberg first of all hails the lightening of Pollock's palette as an advance: "He has now largely abandoned his customary heavy black-and-whitish or gun-metal chiaroscuro for the higher scales." The chiaroscuro which, four years previously, had made Pollock an heir to the typically American tradition of Ryder and Blakelock, was consigned to oblivion. Greenberg was resigned to the fact that color was not to be expected from Pollock.

25. "Art," *The Nation*, February 1, 1947, pp. 136-137.

> *... Pollock remains essentially a draftsman in black and white who must as a rule rely on these colors to maintain the consistency and power of surface of his pictures.*

In Pollock's work, color, Greenberg thought, was dependent on line, and, since the line was related to the expressivity of the surface, it could in its turn be said to depend on the surface. Greenberg's attention was therefore drawn in another direction.

It was from the angle of its increasingly assertive two-dimensional quality, that he approaches the painting. But as we have already stated in quoting Benton's remark on the "picture plane" Pollock's modernity can only be understood within the wider context of the contribution of Analytical Cubism to contemporary painting. For the first time, Greenberg tackles this question directly and redefines Pollock's work in relation to Cubism.

> *As in the case with almost all post-cubist painting of any real originality, it is the tension inherent in the constructed, re-created flatness of the surface that produces the strength of his art.*

ty, it is the tension inherent in the constructed, re-created flatness of the surface that produces the strength of his art.

C'est là une des grandes convictions de la pensée critique de Greenberg. Ce n'est pas l'iconographie du cubisme synthétique qui a été déterminante dans le développement de Pollock et plus généralement dans celui de la peinture contemporaine américaine; c'est la structure spatiale élaborée par le cubisme analytique et en particulier son respect de la surface peinte.

Parti d'une volonté d'animer la surface picturale en tout point, Pollock aurait selon Greenberg conquis de haute lutte la planéité de la surface en s'ouvrant de plus en plus à l'influence de l'espace cubiste analytique. Précisément, c'est en opérant une sorte de régression du cubisme synthétique vers le cubisme analytique et en reprenant le fil de la peinture où Picasso et Braque l'avait laissé en 1911 que la peinture américaine poussait plus loin le développement de la peinture contemporaine. Mais il y a plus.

Pollock, again like Dubuffet, tends to handle his canvas with an overall evenness; but at this moment he seems capable of more variety than the French artist, and able to work with riskier elements — silhouettes and invented ornamental motifs — which he integrates in the plane surface with astounding force.

Greenberg vient de franchir une étape de plus sur la voie qui l'amène à accepter la tendance au *all-over* chez Pollock. La "variété" se révèle ici la qualité essentielle: celle qui permet à Greenberg d'avaler le *all-over*! La comparaison avec Dubuffet lui permet de vérifier, comme en laboratoire, son impression. L'allusion à Dubuffet s'explique par le fait que l'exposition de Pollock coïncidait dans le temps avec la première présentation new-yorkaise de l'artiste français à la Pierre Matisse Gallery (du 7 janvier au 1er février 1947)[26]. Il est vrai que Dubuffet tenait au respect de la surface. Une de ses *Notes pour les fins lettrés*, redigées au printemps et à l'été 1945 mais publiées en 1946[27], s'intitulait: "Deux dimensions":

> Le propos de la peinture est d'orner des surfaces, et elle considère donc deux dimensions seulement et exclut la profondeur. Ce n'est donc pas l'enrichir mais la dévier et adultérer que de viser à des effets de relief et de trompe-l'oeil par le moyen du clair-obscur. Cela a même quelque côté de tromperie malhonnête qui rebute...[28].

Mais ce respect de la surface chez Dubuffet venait moins d'une influence cubiste, même médiatisée par Klee comme le croyait Greenberg[29], que d'un goût prononcé pour les *graffiti* et pour les murs. C'est pourquoi Dubuffet, préférant "torturer" les formes plutôt que les surfaces, proposait d'"aplatir tous les objets sur la surface", plutôt que de les évacuer complètement comme le fera Pollock. Ce n'est pas cet aspect du problème que retient Greenberg cependant. Il pressent que les attaches profondes de Dubuffet à la figuration limitent sa capacité à varier les surfaces, alors que "l'idiome" de Pollock sur ce point se révèle beaucoup plus riche.

Le commentaire de Greenberg sur la quatrième exposition Pollock à la Art of this Century Gallery ne mentionne aucun tableau spécifiquement. Mais la discussion qu'il introduit à la fin sur les mérites respectifs du tableau de chevalet et de la murale suggère que cette fois son attention avait été attirée par *Mural* de Pollock, contrairement à ce qui s'était passé lors de la première présentation de cette oeuvre en 1945. Il en tire immédiatement les conséquences.

Pollock points a way beyond the easel, beyond the mobile, framed

26. D'ailleurs la première partie du compte rendu de Greenberg était consacrée à cette exposition de Jean Dubuffet.

27. Dans *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Paris, Gallimard, 1946, pp. 47-99.

28. Damisch (H.), *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, N.R.F., 1967, p. 74.

29. "Like the latter (Klee), whose influence he is one of the few Frenchmen to feel, he paints the primitive and the childlike at a remove, portraying it, so to speak, from the heights of culture, and as a state of mind, not a way of art." p. 136.

This is one of the great convictions of Greenberg's critical thinking. It is not the iconography of Synthetic Cubism that played a determinant role in Pollock's development and that of contemporary American painting more generally but the spatial structure elaborated by Analytical Cubism, especially its respect of the painted surface.

Motivated by a desire to animate the painted surface completely, Pollock, according to Greenberg, had painfully conquered the flatness of the surface under the increasing influence of the analytical cubist notion of space. More precisely, it was by a sort of regression from Synthetic to Analytical Cubism and by taking up the thread of painting where Picasso and Braque had left it in 1911 that American painting was able to carry contemporary painting one step further. But there was more:

> *Pollock, again like Dubuffet, tends to handle his canvas with an overall evenness; but at this moment he seems capable of more variety than the French artist, and able to work with riskier elements — silhouettes and invented ornamental motifs — which he integrates in the plane surface with astounding force.*

Greenberg had just completed one more stage along the way to acceptance of the all-over trend in Pollock's work. "Variety" proves to be the essential quality which enables Greenberg to swallow the all-over! A comparison with Dubuffet enables him to verify his impression as in a laboratory. This allusion to Dubuffet was due to the fact that Pollock's exhibition took place at the same time as the first New York showing of the French artist's work at the Pierre Matisse Gallery (January 7 to February 1, 1947)[26]. It was true that Dubuffet insisted on respect for the surface. One of his *Notes pour les fins lettrés*, written in the spring and summer of 1945 but published in 1946[27], was entitled: "Two dimensions:"

> *The purpose of painting is to ornament surfaces and it therefore considers only two dimensions and excludes depth. It is therefore not to enrich painting but to deflect and adulterate it to try for relief and trompe-l'oeil effects by use of chiaroscuro. There is even a fraudulent side to this which is repugnant...*[28]

But this respect for the surface in Dubuffet's work was due less to cubist influence, even mediated by Klee as Greenberg believed[29], than to a marked taste for *graffiti* and for walls. This is why Dubuffet, preferring "to torture" forms rather than surfaces, proposed "to flatten all the objects on the surface," rather than eliminate them completely as Pollock would do. It was not this aspect of the problem that concerns Greenberg, however. He has the feeling that Dubuffet's profound attachment to figuration limits his ability to vary his surfaces, whereas Pollock's "idiom" in this respect proves far richer.

Greenberg's comments on Pollock's fourth show at the Art of This Century Gallery makes no mention of any specific painting. But the discussion he raises at the end concerning the respective merits of the easel and mural picture suggests that this time his attention had been drawn to Pollock's *Mural* which had not been the case when it was first presented in 1945. He immediately draws conclusions from it:

> *Pollock points a way beyond the easel, beyond the mobile, framed picture, to the mural, perhaps — or perhaps not. I cannot tell.*

Pollock is known to have echoed Greenberg's intuition, the following summer, when applying for a Guggenheim Foundation Bursary:

26. Moreover the first part of Greenberg's review was devoted to this exhibition of Jean Dubuffet's work.

27. In *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Paris, Gallimard, 1946, pp. 47-99.

28. Damisch (H.), *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, N.R.F., 1967, p. 74.

29. "Like the latter (Klee), whose influence he is one of the few Frenchmen to feel, he paints the primitive and the childlike at a remove, portraying it, so to speak, from the heights of culture, and as a state of mind, not a way of art." (p. 136).

picture, to the mural, perhaps — or perhaps not. I cannot tell.

On sait que Pollock fera lui-même écho à l'intuition de Greenberg, l'été suivant, lors d'une demande de bourse à la Fondation Guggenheim:

> *I intend to point large movable pictures which will function between the easel and mural (...) I believe the easel picture to be a dying form, and the tendency of modern feeling is towards the wall picture or mural*[30].

30. Demande de bourse à la fondation Guggenheim citée dans O'Connor, *op cit*, pp. 39-40.

Cette problématique de la murale et du tableau de chevalet a vieilli. Sa réapparition à ce moment sous la plume de Greenberg marque la réconciliation du critique avec les grands formats chez Pollock. Quand il perçut que Pollock ne sacrifiait pas à la "variété" en optant pour la *over-all composition*, il lui devenait possible d'assimiler aussi les grands formats. Les petits tableaux tout juste assez grands pour contenir la force qu'il admirait chez Pollock en 1943 n'occupent plus aussi exclusivement son horizon, quatre ans après. *Mural* qu'il n'avait pas encore vu (?) en 1945 est un tableau sans hiérarchie entre les éléments ni point de focalisation important parce qu'il se développe comme une procession de personnages. On peut douter cependant que Greenberg ait vu dès ce moment ce qui relie précisément la *all-over composition* au grand format chez Pollock.

Sur le reste de l'exposition, Greenberg est muet. Il ne signale pas, en particulier, la présence de *Shimmering Substance* (1946), *Eyes in the Heat I* (1946) et *Earth Worms* (1946) à cette exposition. Peut-être les perçut-il comme une version américaine des "hautes pâtes" de Dubuffet? Quoi qu'il en soit, on ne devait se rendre compte que plus tard de l'importance de ces toiles de transition, précédant immédiatement les *drips* de l'hiver 1946-1947. Comme W. Rubin[31] l'a montré, on y voit Pollock couvrir d'un voile des propositions figuratives sous-jacentes. Mais ce voile n'est pas diaphane. Il est fait de touches épaisses, à peu près égales entre elles, répétitives même, laissant tout juste percer des "yeux" qui regardent le spectateur de derrière le voile. L'oblitération systématique de l'image que Pollock entreprend alors marque la fin de ses attaches à la figuration et annonce le décollement que son geste s'apprête à effectuer par rapport à la toile. Le *dripping* n'est pas loin. Mais cela on ne pouvait pas le savoir à ce moment.

31. Voir Rubin (W.), "Jackson Pollock and the Modern Tradition. Part I", *Artforum*, février 1967, p. 18.

7. Il faut situer en octobre 1947 un article de Greenberg publié dans la revue londonnienne *Horizon* et qui se rattache probablement à la *C.S.A. Loan Exhibition of Modern Art* présentée à Winchester, en Angleterre, et où Pollock n'avait qu'une *Abstraction* (coll. Arthur Jeffress). Certes, le propos de cet article intitulé "The Present Prospects of American Painting and Sculpture" dépassait le seul cas Pollock, mais il lui faisait tout de même une place importante, le citant avec David Smith, comme le seul

> *American artist of our time who produces an art capable of withstanding the test of international scrutinizing and which (...) might justify the term major.*

Après avoir déclaré péremptoirement: "*In painting today such an urban art can be derived only from Cubism*", Greenberg revient sur la nature de l'influence du cubisme sur Pollock.

> *Pollock's strength lies in the emphatic surfaces of his pictures, which it is his concern to maintain and intensify in all that thick, fuliginous flatness which began — but only began — to be the strong point of late Cubism*[32].

32. P. 26.

8. Participant pour la seconde fois au Whitney Annual (6 décembre 1947 - 25 janvier 1948), Pollock y présentait *Galaxy* (1947). Plus intéressé par cette manifestation — "*an enor-*

I intend to paint large movable pictures which will function between the easel and mural (...) I believe the easel picture to be a dying form, and the tendency of modern feeling is towards the wall picture or mural.[30]

30. Application for a Guggenheim Foundation Bursary quoted in O'Connor (F.V.), *op. cit.*, pp. 39-40.

The question of the opposition between mural and easel was dated. Its reappearance at this moment in Greenberg's writings marks the critic's reconciliation with the large format of Pollock's work. When he realized that Pollock was not sacrificing "variety" when opting for the over-all composition, he was able to accept the large formats as well. The small paintings just large enough to contain the strength that he admired in Pollock's work in 1943 were no longer so exclusively considered, four years later. *Mural*, which he had not yet seen (?) in 1945, is a picture with no hierarchy between the elements nor any important focal point for it develops like a procession of figures. It would be surprising, however, if Greenberg had realized from that moment the precise relationship between the all-over composition and the large format in Pollock's work.

About the rest of the exhibition, Greenberg is silent. He does not make any special mention of the presence of *Shimmering Substance* (1946), *Eyes in the Heat I* (1946) and *Earth Worms* (1946) at this show. Perhaps he saw them as an American version of Dubuffet's *"hautes pâtes?"* In any case, it was only later that the importance of these transitional canvases, preceding the drips of the winter of 1946-1947, was realized. As W. Rubin[31] has shown, in these paintings Pollock covers the underlying figurative motifs with a veil. But this veil is not transparent. It is made of thick touches, almost equal in size and even repetitive, barely revealing the "eyes" which peep from behind the veil. The systematic obliteration of the picture that Pollock then undertakes marks the end of his attachment to figuration and heralds the forthcoming detachment of his tool in relation to the canvas.

31. See Rubin (W.), "Jackson Pollock and the Modern Tradition. Part I," *Artforum*, February 1967, p. 18.

The dripping is not far off. But at that time there was no way of knowing this.

7. It was in October 1947 that an article by Greenberg was published in the British journal, *Horizon*, probably in connection with the C.S.A. Loan Exhibition of Modern Art, presented in Winchester, England, in which Pollock merely showed an *Abstraction* (Arthur Jeffress Collection). The subject of this article entitled "The Present Prospects of American Painting and Sculpture" was not confined to Pollock alone, but Greenberg does give him an important place, mentioning him with David Smith as the only

American artist of our time who produces an art capable of withstanding the test of international scrutinizing and which (...) might justify the term major.

After peremptorily declaring: "In painting today such an urban art can be derived only from Cubism," Greenberg refers to the nature of the influence of Cubism on Pollock.

Pollock's strength lies in the emphatic surfaces of his pictures, which it is his concern to maintain and intensify in all that thick, fuliginous flatness which began — but only began — to be the strong point of late Cubism[32].

32. P. 26.

8. Taking part for the second time in the Whitney Annual Exhibition (December 6, 1947 to January 25, 1948), Pollock showed *Galaxy* (1947). More interested by this show — "an enormous improvement over the Annuals of the past several years" — Greenberg[33] was disappointed by Pollock's presentation. For him, "the best painting in the exhibition and one of the best pictures ever done by an American" was Arshile Gorky's large painting entitled *The Calendars* (1946-1947). This picture is known, of course, as an almost "classic" Gorky in which, as

33. *The Nation*, January 10, 1948, pp. 51-52.

mous improvement over the Annuals of the past several years" — Greenberg[33] sera déçu par la présentation de Pollock. Pour lui, "*the best painting in the exhibition and one of the best pictures ever done by an American*" était le grand tableau d'Arshile Gorky intitulé *The Calendars* (1946-1947). On sait qu'il s'agit d'un tableau pour ainsi dire "classique" de Gorky où, comme dans *Diary of a Seducer* (1945), il se révèle en pleine possession de ses moyens. Des formes hybrides et biomorphiques y paraissent dans un décor perspectiviste curieusement contredit par l'intégration de chacun de ces éléments au plan pictural, un peu comme dans les *Ateliers* de Matisse. Les fonds de Gorky sont souvent peints (ou repeints) après les formes, comme dans *Garden of Sochi I* (1941). Ce procédé le vide de toute suggestion de profondeur. Par ailleurs la ligne élégante dont Gorky circonscrit ses formes les empêche de décoller du fond où elle les inscrit au contraire. Quels qu'aient été les mérites de ce beau tableau, il est difficile de trouver un tableau plus éloigné des préoccupations de Pollock. Ils ne se rencontrent guère que dans le commun dénominateur moderniste de la bidimensionnalité, et encore.

33. *The Nation*, 10 janvier 1948, pp. 51-52.

Greenberg signalait aussi la participation de Knaths, Gottlieb, Marin, Stuart Davis et Hofmann à cette exposition. Sur la présentation de Pollock, il se contentait de noter:

> *Jackson Pollock shows a rather unsatisfactory painting in which white lines are so evenly laid out on a aluminium-paint ground that all intensity is dissipated and the picture becomes merely a fragment.*

Le critère de "variété" est encore si lié à la *all-over composition* chez Greenberg qu'une carence (réelle ou perçue comme telle) à ce niveau compromet tout de suite à ses yeux les avantages du *all-over*.

À lire le compte rendu de Greenberg, on ne se douterait pas que c'est la première fois que Pollock exposait un tableau où la technique du *dripping* prenait autant d'importance. Greenberg néglige de décrire le procédé, se contentant de la rendre responsable de l'"uniformité" accrue de la surface. Il est vrai que dans *Galaxy*, Pollock avait eu recours à une forme de *dripping* qui créait moins l'effet d'un réseau linéaire comme dans les tableaux classiques du genre que celui d'une pluie de gouttelettes et de giclures blanches tombant comme un voile sur un motif figuratif peint au préalable.

> *The dripping, pouring and spattering in some of the pictures of late 1945 (Moon Vessel), 1946, and early 1947 (Galaxy) are still superimposed on the kind of totemic figuration that dominated Pollock's work until that time. Despite the considerable independence and roughly even distribution of the frothy whites of Galaxy, they have still to accommodate themselves to the "personnages" below*[34].

34. Rubin (W.), "Jackson Pollock and the Modern Tradition. Part IV", *Artforum*, mai 1967, p. 32.

Le procédé particulier mis en oeuvre dans *Galaxy* attaquait le motif à personnages, ouvrait l'aire picturale sur sa périphérie et pouvait, comme le remarquait Greenberg, donner l'impression que le tableau n'était qu'un "simple fragment" pris sur un continuum plus grand, le dépassant de toute part. L'ouverture en tout sens, ou au moins sur les côtés de la toile, de la proposition picturale de Pollock n'est pas perçue comme un gain, même si elle débarrassait Pollock de la focalisation, ou pis encore de la composition centrée.

9. À la suite du départ de Peggy Guggenheim pour l'Europe, Pollock, on le sait, s'attache à la Betty Parsons Gallery et y expose pour la première fois (du 5 au 23 janvier 1948) un ensemble important de travaux récents. La critique ne porta attention qu'à la technique singulière dont Pollock venait de découvrir les potentialités. Celle-ci donna lieu à une description fantaisiste d'A(lonzo) L(ansford) qui écrivait dans le *Art Digest*:

in *Diary of a Seducer* (1945), the artist is obviously at the height of his talent. Hybrid and biomorphic forms appear in a perspectivist setting curiously inconsistent with the integration of each of these elements pictorially, a little like Matisse's painting, *Ateliers*. Gorky's backgrounds are often painted (or repainted) after the forms, as in *Garden of Sochi I* (1941). This process eliminates any suggestion of depth from the picture. On the other hand, the elegant line with which Gorky surrounds his forms prevents them from standing out from the background where, on the contrary, it inscribes them. Whatever the merits of this fine painting may have been, it would be hard to find a picture more remote from Pollock's preoccupations. Their only point of contact lies in the modernist common denominator of two-dimensionality, and then but tenuously.

Greenberg also mentioned the participation of Knaths, Gottlieb, Marin, Stuart Davis and Hofmann in this exhibition. On Pollock's contribution, he merely noted:

> *Jackson Pollock shows a rather unsatisfactory painting in which white lines are so evenly laid out on an aluminum-paint ground that all intensity is dissipated and the picture becomes merely a fragment.*

The hallmark of "variety" is still so much related to the all-over composition in Greenberg's view that a lack on this score (real or perceived as such) immediately compromises the advantages of the all-over as far as he is concerned.

To read Greenberg's account, no-one would guess that this was the first time that Pollock was showing a painting in which the dripping technique assumed such importance. Greenberg omits to describe the process, merely holding it responsible for the increased "uniformity" of the surface. It is true that in *Galaxy*, Pollock had used a form of dripping which created not so much a web of lines as in the classic paintings of this genre as that of a shower of little white drops and splashes falling like a veil upon a previously painted figurative motif.

> *The dripping, pouring and spattering in some of the pictures of late 1945 (Moon Vessel), 1946, and early 1947 (Galaxy) are still superimposed on the kind of totemic figuration that dominated Pollock's work until that time. Despite the considerable independence and roughly even distribution of the frothy whites of Galaxy, they have still to accommodate themselves to the "personnages" below*[34].

34. Rubin (W.). "Jackson Pollock and the Modern Tradition. Part IV." *Artforum*, May 1967, p. 32.

The special technique applied in *Galaxy* attacked the figurative motif, gave an outward thrust to the picture, and might, as Greenberg remarked, give the impression that the painting was merely a fragment taken from a larger continuum completely surrounding it. The opening of Pollock's design in all directions, or at least on the sides of the canvas, is not seen as an advance, even though it eliminates his use of the focal point or worse still, the centered composition.

9. After Peggy Guggenheim left for Europe, Pollock transferred to the Betty Parsons Gallery and exhibited a large number of recent works there for the first time (from January 5 to 23, 1948). The critics only showed interest in the curious technique of which Pollock had just discovered the potentialities. It elicited a fanciful description from A(lonzo) L(ansford) who wrote in the *Art Digest*:

> *... apparently, while staring steadily up into the sky, he lets go a loaded brush on the canvas, rapidly swirling and looping and wriggling till the paint runs out. Then he repeats the procedure with another color, and another, till the*

...apparently, while staring steadily up into the sky, he lets go a loaded brush on the canvas, rapidly swirling and looping and wrigling till the paint runs out. Then he repeats the procedure with another color, and another, till the canvas is covered. This, with much use of aluminium paint, results in a colorful and exciting panel. Probably it also results in the severest pain in the neck since Michaelangelo painted the Sistine Ceiling[35].

Robert M. Coates[36] est moins explicite, se contentant de décrire les effets produits par le *dripping* comme des "*huge blobs of color alternating with lacing and interlacings of fine lines*", d'ailleurs pour déplorer qu'avec cette méthode Pollock sacrifiait trop à "la communication" avec le spectateur.

La critique de Greenberg[37] tranche là-dessus, en ce qu'elle ne s'intéresse nullement à la nouvelle technique de Pollock et se contente de marquer en quoi ses récentes peintures prolongent ou innovent par rapport aux précédentes. La continuité est dans la conception de l'espace.

In this day and age the art of painting increasingly rejects the easel and yearns for the wall. It is Pollock's culture as a painter that has made him so sensitive and receptive to a tendency that has brought with it, in his case, a greater concentration on surface texture and tactile qualities, to balance the danger of monotony that arises from the even, all-over design which has become Pollock's consistent practice.

Greenberg ne mentionne pas le *dripping* mais n'est-ce pas à lui qu'il pense quand il parle d'une "concentration plus grande sur la texture de surface, sur les qualités tactiles"? Si c'était le cas, cela reviendrait à voir dans le *dripping* une façon de briser "la monotonie" que la *all-over composition* ("ces motifs uniment étalés d'un bord à l'autre") pouvait risquer d'entraîner. Une fois de plus Greenberg lie "*all-over*" — le mot est employé pour la première fois ici par Greenberg à propos de Pollock — à la "variété", la "monotonie" étant bien sûr son contraire. Le *drip* devient dans cette perspective un ornement de surface.

Certes, la superficialité des commentaires de Lansford et de Coates, obnubilés par la technique de Pollock et ses effets apparents, pouvait justifier qu'en contrepartie Greenberg ait élaboré son discours sans lui attacher beaucoup d'importance. Parlant de Renoir, Greenberg dira: "*For him method or system was purely a means*[38]." Il le croyait sans doute aussi de Pollock. Peut-être avait-il même déjà pris connaissance, au moment où il rédigeait son article, du célèbre texte publié à ce moment (hiver 1947-1948) dans l'unique numéro de *Possibilities*, revue éditée par Robert Motherwell et Harold Rosenberg.

I continue to get further away from the usual painter's tools such as easel, palette, brushes, etc. I prefer sticks, trowels, knives and dripping fluid paint or a heavy impasto with sand, broken glass and other foreign matter added[39].

Si c'était le cas, il pouvait considérer que Pollock lui-même avait disposé du sujet mieux que la critique n'aurait pu le faire. Mais du même coup, Greenberg qui avait perçu Pollock essentiellement comme un "dessinateur" s'interdisait de saisir le caractère nouveau de la ligne chez Pollock. Encore aux prises avec l'opposition classique entre la ligne et la couleur, il n'abordait le problème de la ligne chez Pollock que par rapport au caractère terne de sa couleur comme si Pollock compensait par son talent de dessinateur ses carences de coloriste. Cette problémа-

35. A. L(ansford). "Automatic Pollock". *Art Digest*, 15 janvier 1948, p. 19. Où a-t-il pris cette idée que Pollock ne regardait pas ce qu'il faisait quand il peignait?

36. Cité par O'Connor (F.V.). *Jackson Pollock* op. cit., p. 43.

37. *The Nation*, 24 janvier 1948, pp. 107-108; sa chronique parle de Worden Day (à la Bertha Schaeffer's Gallery jusqu'au 24 janvier 1948) et de Carl Holty (à la Kootz Gallery jusqu'au 24 janvier 1948).

38. "Renoir and the Picturesque", *Artnews*, avril 1950, p. 33.

39. Cité par O'Connor (F.V.), *Jackson Pollock*, op. cit., p. 40.

canvas is covered. This, with much use of aluminum paint, results in a colorful and exciting panel. Probably it also results in the severest pain in the neck since Michaelangelo paint the Sistine Ceiling[35].

Robert M. Coates[36] is less explicit, merely describing the effects produced by the dripping as "huge blobs of color alternating with lacing and interlacings of fine lines," and deploring, moreover, that with this method Pollock was sacrificing too much to "communication" with the viewer.

Greenberg's review makes it plain that he is not at all interested in Pollock's new technique and merely notes how his recent paintings represent extensions or innovations in relation to his previous works. The continuity lies in Pollock's concept of space.[37]

In this day and age, the art of painting increasingly rejects the easel and yearns for the wall. It is Pollock's culture as a painter that has made him so sensitive and receptive to a tendency that has brought with it, in his case, a greater concentration on surface texture and tactile qualities, to balance the danger of monotony that arises from the even, all-over design which has become Pollock's consistent practice.

Greenberg does not mention the dripping technique but is surely alluding to it when he speaks of "a greater concentration on surface texture and tactile qualities." If this is the case, it would imply seeing the dripping as a way of breaking "the monotony" that the all-over design might well provoke. Greenberg once more relates "all over" — this is the first time Greenberg uses this expression with regard to Pollock — to "variety," with "monotony" obviously being its opposite. From this standpoint, the drip becomes a surface ornament.

The superficiality of the comments made by Lansford and Coates who were dazzled by Pollock's technique and its apparent effects, may explain why Greenberg formulated his remarks without paying it much attention. Speaking of Renoir, Greenberg would say: "For him method or system was purely a means"[38]. He probably thought this of Pollock, too. At the time he wrote his article, he was perhaps already aware of the famous text which appeared during the winter of 1947-1948 in the one and only number of *Possibilities*, a magazine edited by Robert Motherwell and Harold Rosenberg.

I continue to get further away from the usual painter's tools such as easel, palette, brushes, etc. I prefer sticks, trowels, knives and dripping fluid paint or a heavy impasto with sand, broken glass and other foreign matter added[39].

If that was the case he may have considered that Pollock himself had dealt with the subject better than the critics had been able to. But at the same time, Greenberg, who had seen Pollock essentially as a draftsman, refused to grasp the new characteristic of the line in his work. Still battling with the classic opposition between line and color, he only tackled the problem of the line in Pollock's work in relation to the muddiness of his color as if Pollock made up for his shortcomings as a colorist by his talent as a draftsman. This approach overlooked the very nature of the line in Pollock's work which was to have broken free from the obligation of outlining a form, as Michael Fried would point out[40].

But let us return to Greenberg's comment on the Betty Parsons Gallery exhibition. In it, he describes *Cathedral* as:

... a matter of much white, less black, and some aluminum paint

35. A. L(ansford), "Automatic Pollock," *Art Digest*, January 15, 1948, p. 19. Where did he get the idea that Pollock did not look what he was doing when painting?

36. Quoted by O'Connor (F.V.), *Jackson Pollock*, *op. cit.*, p. 43.

37. *The Nation*, January 24, 1948, pp. 107-108; his review talks about Warden Day (at the Bertha Schaeffer Gallery to January 24, 1948) and Carl Holty (at the Kootz Gallery to January 24, 1948).

38. "Renoir and the Picturesque," *Artnews*, April 1950, p. 33.

39. Quoted by O'Connor (F.V.), *Jackson Pollock*, *op. cit.*, p. 40.

40. Fried (M.), *Three American Painters*, Fogg Art Museum, Harvard University, April 21 -May 30, 1965.

tique laissait de côté la nature même de la ligne chez Pollock qui est d'avoir su se libérer de la fonction de délimiter une forme, comme le verra Michael Fried[40].

40. Fried (M.), *Three American Painters*, Fogg Art Museum, Harvard University, 21 avril - 30 mai 1965.

Mais revenons au commentaire de Greenberg sur l'exposition de la Betty Parson Gallery. *Cathedral* (1947) y est décrit comme

> *...a matter of much white, less black, and some aluminum paint reminds one of Picasso's and Braque's masterpieces of the 1912-15 phase of Cubism. There is something of the same encasement in a style that, so to speak, feels for the painter and relieves him of the anguish and awkwardness of invention, leaving his gift free to function almost automatically.*

Je doute que Greenberg ait voulu précisément viser la période 1912-15 dans le développement de Picasso et de Braque. C'est la période des papiers collés et du très ingresque *Portrait d'Ambroise Vollard*, (mine de plomb, août 1915). Il se corrigera sur cette erreur de date dans "American Type Painting"[41].

41. *Partisan Review*, printemps 1955, pp. 186-187.

> *I do not think it exaggerated to say that Pollock's 1946-50 manner really took up Analytical Cubism from the point at which Picasso and Braque had left it when, in their collages of 1912 and 1913, they drew back from the utter abstractness to which Analytical Cubism seemed headed.*

Nul doute que c'est ce dernier propos qui représente sa véritable pensée et c'est certainement à un tableau cubiste analytique auquel Greenberg entendait rapprocher *Cathedral*. Il faut attendre la série des grands articles de William Rubin sur "Jackson Pollock and the Modern Tradition" pour que le sens de ce rapprochement soit quelque peu élucidé. Il fait remarquer après quelques autres que les tableaux "classiques" de Pollock non seulement ne constituent que rarement une sorte de prise sur un continuum qui s'étendrait de tous les côtés au-delà de la surface actuelle du tableau, mais démontrent une conscience nette des limites de la toile, puisque le réseau de lignes a tendance à se replier vers l'intérieur au moment où il risquerait de sortir de l'aire picturale.

> *...the poured web — quite to the contrary of being a 'run-on' fabric — usually stops short of the edge (or 'frame') of the picture, frequently by doubling back on itself.*

C'est précisément ce que Greenberg avait en vue quand il parlait d'"*encasement*" à propos de *Cathedral*. On ne pouvait donc plus parler de "simple fragment" comme on avait pu faire à propos de *Galaxy*. Dans *Cathedral*, la tension entre le centre et la périphérie était réintroduite. Comme l'explique encore W. Rubin:

> *Crucial to Greenberg's thesis is that Pollock's dissolution of the web short of the frame re-enacts the fading near the frame to which Picasso and Braque subjected their scaffoldings increasingly over the period (1908-12) of Analytic Cubism's progress to abstraction.*

Toutefois, chez les cubistes, cette dissolution du motif à l'approche du cadre ne se vérifiait que sur trois côtés, l'échaffaudage des formes prenant ordinairement appui sur le bas du tableau et, de là, se rétrécissant au fur et à mesure qu'on s'élevait davantage dans l'aire picturale.

> *This upward narrowing and dematerialization has always seemed to me something akin to Gothic architecture despite the fact Picasso and Braque discovered these scaffoldings primarily in motifs of figures and still-life objects (...) I*

reminds one of Picasso's and Braque's masterpieces of the 1912-15 phase of cubism. There is something of the same encasement in a style that, so to speak, feels for the painter and relieves him of the anguish and awkwardness of invention, leaving his gift free to function almost automatically.

I doubt whether Greenberg really meant the 1912-15 period in the development of Picasso and Braque. This was the period of the collages and the Ingres-inspired *Portrait d'Ambroise Vollard*, (leadpencil, August 1915). He would correct this slip in the date in "American Type Painting"[41].

41. Partisan Review, Spring 1955, pp. 186-187.

I do not think it exaggerated to say that Pollock's 1946-50 manner really took up Analytical Cubism from the point at which Picasso and Braque had left it when, in their collages of 1912 and 1913, they drew back from the utter abstractness to which Analytical Cubism seemed headed.

It is obviously this last comment which conveys his real opinion and it is certainly to an analytical cubist painting that he means to compare *Cathedral*. We must wait for William Rubin's series of major articles on "Jackson Pollock and the Modern Tradition" for the meaning of this comparison to be somewhat clarified. After certain other critics, he notes that Pollock's "classic" paintings not only seldom constitute a slice, as it were, of a "run-on" which might extend on all sides beyond the actual surface of the painting, but show a clear awareness of the limits of the canvas since

... the poured web — quite to the contrary of being a 'run-on' — usually stops at the edge (or 'frame') of the picture, frequently by doubling back on itself.

This was exactly what Greenberg had in mind when he spoke of "encasement" in connection with *Cathedral*. It was no longer possible, then, to speak of "mere a fragment" as in the case of *Galaxy*. In *Cathedral*, the tension between edge and centre was reintroduced. As again explained by W. Rubin:

Crucial to Greenberg's thesis is that Pollock's dissolution of the web short of the frame re-enacts the fading near the frame to which Picasso and Braque subjected their scaffoldings increasingly over the period (1908-12) of Analytic Cubism's progress to abstraction.

However, with the Cubists, this dissolution of the motif short of the frame only applied to three of the sides for the scaffolding of forms was built up from the bottom of the picture, narrowing as it worked its way upwards.

This upward narrowing and dematerialization has always seemed to me something akin to Gothic architecture despite the fact Picasso and Braque discovered these scaffoldings primarily in motifs of figures and still-life objects (...) I am convinced, however, that Mondrian perceived this analogy to the Gothic and that it is reflected in his frequent use of cathedral façades as motifs precisely at the moment he was recapitulating this phase of Analytic Cubism (that is, in 1912)[42].

42. Artforum, April 1967, p. 21.

Although he had just written the words *gothic* and *cathedral*, Rubin makes no mention of the fact that these were precisely the titles of two of Pollock's vertical-format works, compared by Greenberg to show how the second was an advance on the first. Obviously, in the thrust of his argument, Rubin, who wished to situate Mondrian along the chain of influences which

am convinced, however, that Mondrian perceived this analogy to the Gothic and that it is reflected in his frequent use of cathedral façades as motifs precisely at the moment he was recapitulating this phase of Analytic Cubism (that is, in 1912)[42].

42. Artforum, avril 1967, p. 21.

Rubin qui venait pourtant d'écrire les mots *gothic* et *cathedral* ne prend pas occasion de faire remarquer que ce sont là précisément les titres de deux tableaux de Pollock à format vertical, rapprochés par Greenberg pour montrer comment le second va plus loin que le premier. Certes, sur la lancée de son raisonnement, Rubin, qui voulait situer Mondrian dans la chaîne des influences qui préparent l'émergence de la *all-over composition* à partir de la grille cubiste, ne pouvait pas tout dire. Mais n'est-il pas remarquable que ce soit précisément à propos de *Cathedral* que Greenberg ait référé à des modèles cubistes analytiques? On comprend du même coup, pourquoi Pollock ne s'en tiendra pas au format vertical de *Cathedral* ou de *Full Fathom Five* (1947, également présenté chez Betty Parsons). Dans *Cathedral*, non seulement la composition ne s'appuie pas sur le bas du tableau, mais s'il y a quelque chose, le rétrécissement du faisceau des verticales se fait vers le bas plutôt que vers le haut au contraire des tableaux cubistes. *Full Fathom Five* évite même les verticales. Dans les tableaux à format horizontal, le modèle cubiste ne s'imposera plus autant, mais de manière sous-jacente ou comme quelque modèle contre lequel on voudrait réagir.

Greenberg avait relevé la présence de la peinture aluminium dans *Cathedral* (et son absence, saluée comme une heureuse exception dans *Enchanted Forest*, 1947). Il désapprouve cet usage. "*The aluminum can (...) also be felt as an unwarranted dissimulation of the artist's weakness as a colorist.*" En réalité, le recours à la peinture aluminium chez Pollock, en plus de manifester sa volonté de s'éloigner des matériaux traditionnels de l'artiste, introduisait un facteur d'oblitération dans le champ visuel du spectateur. Ébloui par le reflet des projecteurs sur la peinture aluminium, il ne voit que marginalement ce qui lui est donné à voir. L'aluminium joue le rôle d'une sorte d'accélérateur de la vision et entraîne l'oeil à parcourir avec une rapidité accrue l'ensemble du champ pictural.

10. En octobre 1948, Greenberg avait une nouvelle occasion de louer les mérites de *Cathedral*, quand la revue *Life* organisa une table ronde sur l'art moderne.

> *Pollock's* Cathedral *was championed by Mr. (Clement) Greenberg who thought it a first-class example of Pollock's work, and one of the best paintings recently produced in this country.*

On mesurera ce que pouvait avoir d'extrême cette prise de position de la part de Greenberg, aux yeux de plusieurs membres de la table ronde, en notant que le critique anglais Raymond Mortimer n'y voyait qu'une "*exploration of texture*"[43].

43. Davenport (R.W.), "A life Round Table on Modern Art", *Life*, 11 octobre 1948, p. 70.

11. Peu après, Pollock avait sa deuxième exposition individuelle chez Betty Parsons (du 24 janvier au 12 février 1949) et y présentait sa production de 1948 en 26 oeuvres. Fait remarquable par rapport à son exposition précédente, les oeuvres n'y recevaient plus de titres littéraires mais portaient seulement un numéro d'ordre de 1 à 26, démontrant la conscience nette qu'avait Pollock du caractère abstrait de sa production d'alors. Le commentaire de Greenberg[44] attire d'emblée l'attention sur *Number One* (1948).

> *One large picture,* Number One, *which carries the idea of last year's brilliant* Cathedral *more than a few steps farther, quieted any doubts this reviewer may have felt (...) I do not know of any other painting by an American that I could safely*

44. *The Nation*, 19 février 1949, pp. 221-222. La critique de Greenberg porte aussi sur A. Gottlieb (Jacques Seligman Gallery) et sur J. Albers (Egan et Janis Galleries).

prepared the way for the all-over design from the cubist approach, could not say everything. But is it not remarkable that it is precisely in connection with *Cathedral* that Greenberg referred to analytic cubist models? This also explains why Pollock would not keep to the vertical format of *Cathedral* or *Full Fathom Five* (1947, also shown at the Betty Parsons Gallery). In *Cathedral*, not only is the composition not based on the lower part of the picture, but if anything, the narrowing of the web of vertical lines is downward rather than upward, unlike the cubist paintings. *Full Fathom Five* even avoids vertical lines. In the horizontal pictures, the cubist model will no longer be so obtrusive, but subjacent or like a model to be reacted against.

Greenberg had referred to the presence of aluminum paint in *Cathedral* (and its absence, hailed as a welcome exception in *Enchanted Forest*, 1947). He disapproves of its use: "The aluminium can (...) also be felt as an unwarranted dissimulation of the artist's weakness as a colorist." In actual fact, Pollock's use of aluminium paint, apart from showing his desire to move away from the artist's traditional materials, introduced an obliterating factor in the spectator's line of vision. Dazzled by the reflections of the spotlights on the aluminium paint, he sees but marginally what there is to see. The aluminium acts as a kind of accelerator of vision and causes the eye to scan the whole picture with greater speed.

10. In October 1948, Greenberg had another opportunity to praise *Cathedral*, when *Life* organized a round table on modern art.

> *Pollock's* Cathedral *was championed by Mr. (Clement) Greenberg who thought it a first-class example of Pollock's work, and one of the best painting recently produced in this country.*

That several members of the round table found Greenberg's opinion extreme can be noted from the fact that the British critic, Raymond Mortimer, saw the picture as merely "an exploration of texture"[43].

11. Shortly afterwards, Pollock had his second one-man show at the Betty Parsons Gallery (January 24 to February 12, 1949) and exhibited twenty-six works, all done in 1948. Unlike his previous exhibition, the works, significantly, no longer bore literary titles but were merely numbered from 1 to 26, showing Pollock's obvious awareness of the abstract nature of his output at that time. Greenberg's critique[44] immediately focuses on *Number One* (1948):

> *One large picture,* Number One, *which carries the idea of last year's brilliant* Cathedral *more than a few steps farther, quieted any doubts this reviewer may have felt(...) I do not know of any other painting by an American that I could safely put next to this huge baroque scrawl in aluminium, black, white, madder, and blue. Beneath the apparent monotony of its surface composition it reveals a sumptuous variety of design and incident, and as a whole it is as well contained in its canvas as anything by a Quattrocentro master. Pollock has had the tendency lately to exaggerate the verticality or horizontality, as the case might be, of his pictures, but this one avoids any connotation of a frieze or hanging scroll and presents an almost square surface that belongs very much to easel painting.*

Concerning *Number One*, Greenberg wraps into one all the analytical concepts suggested to him by Pollock's work up to that time: the color, the apparent monotony, the variety of decisions and incidents, the encasement... Only on one point does Greenberg introduce a new thought. He changes his idea about abandoning formats suit-

43. Davenport (R.W.). "A Life Round Table on Modern Art," *Life*, October 11, 1948, p. 70.

44. *The Nation*, February 19, 1949, pp. 221-222. Greenberg's review also concerns A. Gottlieb (Jacques Seligman Gallery) and J. Albers (Egan and Janis Galleries).

put next to this huge baroque scrawl in aluminum, black, white, madder, and blue. Beneath the apparent monotony of its surface composition it reveals a sumptuous variety of design and incident, and as a whole it is as well contained in its canvas as anything by a Quattrocentro master. Pollock has had the tendency lately to exaggerate the verticality or horizontality, as the case might be, of his pictures, but this one avoids any connotation of a frieze or hanging scroll and presents an almost square surface that belongs very much to easel painting.

À propos de *Number One*, Greenberg ramasse en un faisceau tous les concepts analytiques que lui avaient imposé les oeuvres de Pollock jusqu'alors: la couleur, la monotonie apparente, la variété des décisions et des événements, l'"*encasement*"... Sur un point seulement, Greenberg propose une réflexion nouvelle. Il revient sur l'idée d'abandonner les formats propres aux tableaux de chevalet pour emprunter "une voie qui mène peut-être à la peinture murale", comme il le disait l'année précédente. La "surface presque carrée" de *Number One* lui paraît participer "très étroitement de la peinture de chevalet". Pourquoi ce changement d'opinion?

Greenberg comprend que l'essentiel de la recherche de Pollock à ce niveau n'est pas tellement de troquer un format pour un autre (le tableau de chevalet pour la murale), mais plutôt de libérer le tableau de son format traditionnel.

Ce qu'il ne voyait peut-être pas encore c'est comment la *all-over composition* était précisément ce qui avait permis à Pollock d'opérer cette libération. Comme l'a bien montré René Payant, le tableau *all-over* ne propose plus de points de focalisation dans le champ pictural. Il libère donc le spectateur de l'obligation de dominer d'un seul regard l'ensemble du tableau.

Because the viewer cannot take in the whole picture with a single glance, his vision is fragmentary, but that matters little for looking here is the same as looking there. If he moves, he is like the painter in front of each section of the canvas: he can deal with this part knowing nothing about the rest because the part is equal to the whole. The total form does not result from a structure of related elements. The elements are not important for their differences, they have no value, and that is how the all-over construction is like the macroscopic representation of a point[45].

45. "The Tenacity of the Sign. Barduas in New York", *Artscanada*, décembre 1978 - janvier 1979, p. 35.

De ce point de vue, on peut se demander si la "variété" qui réconciliait Greenberg avec la *all-over composition* ne représentait pas la dernière résistance du critique à l'oeuvre, cherchant encore à donner quelques "valeurs" aux éléments comme tels plutôt que de se laisser entraîner par le "mouvement", envahissant, à l'exclusion de toute autre chose, l'entière surface picturale.

Le commentaire de Greenberg attire enfin l'attention brièvement sur cinq autres toiles, soient *Numbers 2, 7, 11, 13* et *18* et deux oeuvres sur papier, soit *Number 6* et *19*, tous récents (1948). "*The general quality (...) seemed more than enough to justify the claim that Pollock is one of the major painters of our time.*" On l'aura noté, pas plus que l'année précédente à propos de *Cathedral*, le *dripping* n'est mentionné par Greenberg à propos de ces nouveaux tableaux.

12. La dernière exposition commentée par Greenberg du vivant de Pollock avait lieu du 26 novembre au 15 décembre 1951 chez Betty Parsons. Pollock y présentait 21 oeuvres récentes qui témoignaient de son "retour à la figuration". Elle donne lieu à deux articles de Greenberg,

able for easel paintings for "a way which leads perhaps to the mural," as he had said the previous year. The "almost square surface" of *Number One* seems to him to "belong very much to easel painting." Why this change of mind?

Greenberg understands that the essential element that Pollock is striving for in this respect is not so much to exchange one format for another (the easel painting for the mural), but rather to free the picture from its traditional format.

What he had perhaps not yet grasped was how the all-over composition was precisely what had enabled Pollock to accomplish this liberation. As René Payant has clearly shown, the all-over painting no longer offers focal points within the frame of the picture. It therefore frees the viewer from the task of taking in the whole painting at a single glance:

> *Because the viewer cannot take in the whole picture with a single glance, his vision is fragmentary, but that matters little for looking here is the same as looking there. If he moves, he is like the painter in front of each section of the canvas: he can deal with this part knowing nothing about the rest because the part is equal to the whole. The total form does not result from a structure of related elements. The elements are not important for their differences, they have no value, and that is how the all-over construction is like the macroscopic representation of a point*[45].

From this point of view, one may wonder if the "variety" that reconciled Greenberg to the all-over composition did not represent the critic's last resistance to the work, still trying as he was to give some "values" to the elements as such rather than being swept away, to the exclusion of all else, by the all-pervasive movement of the whole surface of the picture.

Greenberg's review finally makes a brief mention of five other canvases, namely *Numbers 2, 7, 11, 13* and *18* and two works on paper, *Numbers 6* and *19*, all of recent output (1948). "The general quality (...) seemed more than enough to justify the claim that Pollock is one of the major painters of our time." Not more than in his previous year's review of *Cathedral* is there any mention of dripping in relation to these new paintings.

12. The last exhibition reviewed by Greenberg during Pollock's lifetime was held at the Betty Parsons Gallery from November 26 to December 15, 1951. Pollock showed twenty-one recent works which marked his "return to figuration." It brought forth two articles from Greenberg, one in *Partisan Review*[46] and the other in *Harper's Bazaar*[47]. They both deal with the problem of this return to figuration in Pollock's work, mainly to minimize its importance. After noting, in the first of these articles, the appearance of "some recognizable images (...) — figures, heads, and animal forms," he immediately adds: "his most recent show, at Parson's, reveals a turn but not a sharp change of direction." In his view, it confirms above all "the large future still left to easel painting." Nor does he believe it endangers "... everything Pollock acquired in the course of his "all-over" period (...); every square inch of the canvas receives a maximum of charge at the cost of a minimum of physical means." How remarkable! The pre-1951 period is now exclusively described by the all-over concept. And furthermore, the criterion of "variety" is no longer invoked. One may even wonder whether, when speaking of "minimum physical means," Greenberg is not showing a certain degree of acceptance for the "monotony" inherent in the all-over. Does he not now see it as able to convey "a maximum of charge?" It is as if the moment Pollock reintroduces figuration and thus threatens the all-over, is also the moment for Greenberg's reconciliation with it. But

45. "The Tenacity of the Sign. Barduas in New York," *Artscanada*, December 1978 - January 1979, p. 35.

46. "Art Chronicle: Feeling is All," January-February 1952, p. 102.

47. "Jackson Pollock's New Style," February 1952, p. 174.

l'un dans *Partisan Review*[46] et l'autre dans *Harper's Bazaar*[47]. Ces deux articles abordent d'emblée le problème de ce retour à la figuration chez Pollock, d'ailleurs pour en minimiser l'importance comme telle. Après avoir noté, dans le premier de ces articles l'apparition de "*some recognizable images (...) — figures, heads, and animal forms*", il ajoute aussitôt: "*his most recent show, at Parsons', reveals a turn but not a sharp change of direction.*" Tout d'abord, elle lui paraît confirmer "*the large future still left to easel painting.*" Elle ne lui paraît pas ensuite mettre en péril "*...everything Pollock acquired in the course of his "all-over" period (...); every square inch of the canvas receives a maximum of charge at the cost of a minimum of physical means.*" Voilà qui est remarquable! La période d'avant 1951 est maintenant qualifiée exclusivement par la notion *all-over*. Bien plus le critère de "variété" n'est plus invoqué. On peut même se demander si en parlant de "*minimum of physical means*", Greenberg ne manifestait une certaine acceptation de la "monotonie" inhérente au *all-over*. N'est-elle pas perçue maintenant comme capable de porter "*a maximum of charge?*" Tout se passe comme si le moment où Pollock réintroduisant la figuration et donc mettant en péril le *all-over* était aussi pour Greenberg celui de sa réconciliation avec lui. Mais le fait qu'il appuie sa démonstration sur *Number 14* (1951) et sur *Number 25* ou *Echo* (1951), les tableaux les moins figuratifs du groupe, est significatif. La période *all-over* de Pollock était peut-être plus liée à l'abstraction qu'il le croyait...

46. "Art Chronicle: Feeling Is All", janvier-février 1952, p. 102.

47. "Jackson Pollock's New Style", février 1952, p. 174.

L'article suivant — celui de *Harper's Bazaar* — lui donne l'occasion de nuancer quelque peu cette première appréciation et de revenir en particulier sur le sort fait à la *all-over composition* par le retour à la figuration:

> *Black, brown and white forms now move within a thinner atmosphere, and around central points, not thrusting as insistently as before toward the corners to assert the canvas's rectangular shape and block it out as a solid physical object.*

Si des "*central points*", c'est-à-dire des points de focalisation, réapparaissent, c'est bien le signe que la *all-over composition* est mise en péril. Si le mouvement perd de son élan et se replie à partir des coins du tableau et non plus vers eux, c'est bien le signe que l'attention du spectateur n'est plus invitée au mouvement mais à la concentration. Ces changements ne sont-ils pas la conséquence de la réapparition des formes (fermées) figuratives, chez Pollock? Il nous paraît difficile dès lors de souscrire au jugement de Greenberg qui ajoute aussitôt:

> *Even so, the change is not as great as might seem, line and the contrast of dark and light became the essential factors for Pollock in his second phase*[48]. *Now he has them carry the picture without the aid of color and makes their interplay clearer and more graphic.*

48. Greenberg désignait ainsi les tableaux de 1947 à 1950.

En réalité, la ligne de Pollock durant sa période *all-over*, en refusant de circonscrire des formes, en ne proposant que des "indices" de mouvement pour reprendre une catégorie de Peirce appliquée par René Payant à ce contexte[49], était d'une toute autre nature que la ligne des tableaux de 1951. Ces derniers réintroduisaient une conception beaucoup plus traditionnelle de la ligne.

49. Art. cité, p. 38.

En guise de conclusion au présent article, nous voudrions revenir sur la démarche que nous avons suivie. Si on peut dire que même la critique hostile est parfois utile quand, dénonçant des aspects de l'oeuvre, elle attire l'attention sur eux, on peut probablement dire aussi que les hésitations de la critique sympathique, récupérées par la démarche historique, sont aussi révélatrices. Elles marquent les points de résistance du critique à l'oeuvre et donc ses nouveautés. Dans le processus d'affinement des

the fact that he bases his opinion on *Number 4* (1951) and *Number 25* or *Echo* (1951), the least figurative pictures in the group, is significant. Pollock's all-over period was perhaps more closely related to abstraction than he thought...

The second article — that of *Harper's Bazaar* — gives him the opportunity of somewhat qualifying this first appreciation and to change his mind about the effect on the all-over composition made by Pollock's return to figuration:

> *Black, brown and white forms now move within a thinner atmosphere, and around central points, not thrusting as insistently as before toward the corners to assert the canvas's rectangular shape and block it out as a solid physical object.*

If "central points," namely focal points, reappear, this really implies that the all-over composition is threatened. If the movement loses its thrust and turns back from the corners, no longer towards them, this means that movement will no longer be required from the viewer, but concentration. These changes are surely the result of the reappearance of figurative (closed) forms in Pollock's work. If so, then we can hardly agree with Greenberg's opinion when he adds:

> *Even so, the change is not as great as might seem, line and the contrast of dark and light became the essential factors for Pollock in his second phase*[48]. *Now he has them carry the picture without the aid of color and makes their interplay clearer and more graphic.*

In reality, Pollock's line during his all-over period, by refusing to outline forms and by only suggesting "indexes" of movement, to repeat one of Pierce's categories applied by René Payant to this context[49], was of a very different nature from his line in the 1951 pictures. The latter reintroduced a far more traditional concept of line.

To conclude the present article we should like to retrace our steps. If it may be said that even hostile criticism sometimes has its uses when, by denouncing certain aspects of a work, it draws attention to them, it may probably also be said that the hesitations of favourable criticism, viewed in a historical perspective, are also revealing. They mark the critic's points of resistance to the work and hence its novelties. In the process of refining analytical concepts which can be followed by reading a critic's reviews in chronological order, the rubbish, the left-over ideas, like that of "variety" associated with Greenberg's conception of all-over are just as helpful in discovering what a notion implies as what it does not imply. This is an advantage not to be despised even though negative, especially at a stage in the formulation of analytical concepts in which things which go without saying, go all the better for being said.

François-Marc Gagnon

48. Greenberg was describing the paintings from 1947 to 1950.

49. *Art. cit.*, p. 38.

concepts analytiques auquel on assiste en lisant un critique dans son déroulement chronologique, le déchet, les notions non retenues, comme celle de "variété" associée au *all-over* de Greenberg, aident autant à découvrir ce qu'une notion implique que ce qu'elle n'implique pas. Ce profit, même négatif n'est pas à dédaigner, surtout à une phase d'élaboration de nos concepts analytiques où les choses qui vont sans dire vont encore mieux en les disant.

François-Marc Gagnon

NUMBER ONE

vers la construction d'un modèle

D'une expérience déplacée

> *Non seulement l'autre et l'Autre seul peut déclencher le désir, mais son témoignage l'emporte aisément sur l'expérience vécue lorsque celle-ci contredit celui-là.*
>
> René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Grasset, Le Livre de Poche (Pluriel), Paris, 1961, p. 47.

Le primat de l'expérience est l'un des fondements de la critique formaliste américaine. Il s'agit, bien sûr, de l'expérience directe de l'oeuvre qui dévoile au regardeur, dans l'immédiateté de la rencontre esthétique, sa qualité et sa pertinence historique. *Try using your eyes* est le conseil explicite ou implicite qui sous-tend les propos d'un Clement Greenberg ou d'un Michael Fried et démontre qu'il n'y a pas d'*a priori* en art, pas de loi ou de direction prévues d'avance, antérieures au témoignage de l'oeuvre. D'où la difficulté du jugement d'évaluation qui prend figure d'une aventure risquée, au même titre que la création artistique elle-même[1].

1. "New York Letter", *Art International*, 25 avril 1964, p. 57.

C'est cette difficulté, d'ailleurs poussée à son paroxysme par le caractère hermétique de l'art contemporain, qui confère tout son prestige à la médiation de la critique et contribue au déplacement de l'expérience de l'oeuvre au texte qui lui donne son sens. L'appréhension directe d'une oeuvre se trouve en effet déterminée, pour ne pas dire biaisée, non seulement par la somme de toutes les expériences antérieures des objets d'art mais par les directions que suggère à leur intention une littérature de plus en plus envahissante.

Le déplacement de l'oeuvre au texte, d'autre part, croît au fur et à mesure qu'on se rapproche des milieux périphériques. Pour celui qui, après 1945, n'avait pas les moyens de se

NUMBER ONE

Towards the Construction of a Model

On displaced experience

> Not only the *Other* and the *Other* alone can arouse desire, but its testimony far outweighs actual experience when the latter contradicts the former.
>
> René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Le Livre de Poche (Pluriel), 1961, p. 47.

The primacy of experience is one of the foundations of formalist criticism. This, of course, implies direct experience of the work which reveals to the beholder in the immediacy of the aesthetic encounter its quality and historical relevance. *Try using your eyes* is the explicit or implicit message underlying the words of a Clement Greenberg or a Michael Fried and shows that there is no *a priori* in art, no previously established law or direction prior to the testimony of the work. Hence the difficulty of passing a critical judgment which proves as hazardous an adventure as artistic creation itself[1].

1. "New York Letter," *Art International*, April 25, 1964, p. 57.

It is the difficulty, brought to a head, moreover, by the hermetic character of contemporary art, which gives so much prestige to the mediation of the critics and contributes in displacing experience from the work to the text which gives it meaning. The direct understanding of a work is in fact determined, not to say biased, not only by the sum of all previous experiences of works of art, but by the directions suggested for them by an increasingly intrusive literature.

The shift from the work to the text, furthermore, becomes greater the more geographically peripheral the observer. For the person who, after '45, was unable to make regular visits to New York, access to works generally accepted as setting new paradigms proved limited and sporadic. The circulation of information through magazines, books and catalogues requires the accompaniment of a written text which is all the more welcome since photographic reproduction cannot convey the complexity and richness of the encounter with the work.

This phenomenon is still further accentuated when the subject is a product of the past, however recent. After World War II, art in the U.S.A. is imprisoned by a web of different interpretations the history of which is inextricably entangled with its own. Anyone, for instance, plunging into the anthologies of Gregory Battcock in the hope of meeting American art,[2] will see his goal slide out of reach beneath a series of contradictory explanations arising from a comparison of these various interpretations.

2. We are talking here of a personal experience. Our first investigation of American art was made in *The New Art* (Dutton, New York, 1966) which taught us how criticism can interfere with the understanding of works.

The shift is ironically at its maximum in the very criticism that relentlessly defended the primacy of direct experience of the work, namely formalism, the champion of New York abstract art ever since the heroic era of the forties,[3] and which developed into a real school with the international triumph of American Artistic output of the last two decades.

3. Greenberg's first texts on Pollock date from 1943.

Approaching the analysis of work with a rigour and objectivity rarely met in the field of contemporary art, this criticism acquired the status of a theoretical model which still serves today as a point of reference for its numerous detractors. The rise of its prestige is so closely connected with a handful of artists whose mentor it became that no-one now really knows whether its authority is due to the pertinence of its choice or to a balance of power which enabled it, as regards the American artistic scene, to guide the march of history.

An important element in formalism contributes in polarizing attention on the text rather than on the work. Since it sets itself up as the defender of an abstract art which is largely self-critical and self-regarding, it emulates, as it

rendre régulièrement à New York, l'accès aux oeuvres consacrées comme créatrices de nouveaux paradigmes s'avérait limité et sporadique. La diffusion de l'information par le moyen de la revue, du livre et du catalogue s'accompagne nécessairement d'un écrit auquel on recourt d'autant plus volontiers que la reproduction photographique ne peut pas rendre la complexité et la richesse de la rencontre avec l'oeuvre.

Le phénomène s'accentue encore lorsque l'étude porte sur une production du passé, fut-ce d'un passé récent. L'art d'après la deuxième Guerre Mondiale, aux États-Unis, est prisonnier d'un réseau d'interprétations dont l'histoire est inextricablement mêlée à la sienne. Celui qui, par exemple, se plonge dans les anthologies de Gregory Battcock, dans l'espoir d'y rencontrer l'art américain[2], voit son objet lui échapper sous une série d'éclairages contradictoires qui surgissent de la confrontation des discours.

Le déplacement atteint son apogée, ironiquement, dans la critique même que défendait avec acharnement le primat de l'expérience de l'oeuvre. Il s'agit du formalisme, champion de l'art abstrait new-yorkais dès l'époque héroïque des années quarante[3], qui s'est développé en véritable école au moment du triomphe international de la production artistique américaine des deux dernières décennies[4].

Abordant l'analyse de l'oeuvre avec une rigueur et une objectivité peu communes dans le champ de l'art contemporain, cette critique s'est acquis un statut de modèle théorique qui sert encore aujourd'hui de point de référence à ses nombreux détracteurs. La montée de son prestige est si étroitement liée à une poignée d'artistes dont elle s'est faite le mentor, qu'on ne sait plus très bien si elle doit son autorité à la pertinence de ses choix ou à un rapport de force qui lui a permis, sur la scène artistique américaine, d'orienter le déroulement de l'histoire.

Un élément important du formalisme contribue à polariser l'attention sur le texte plutôt que sur l'oeuvre. Comme il se pose en défenseur d'un art abstrait à forte dose d'auto-critique et d'auto-référence, il mime en quelque sorte son objet et fait un retour constant sur l'acte même de la critique, que ce soit par des mises au point sur la méthode ou des exhortations au sérieux dans la démarche.

On a beaucoup écrit sur la critique formaliste américaine, sur ses fondements philosophiques, sur ses sources historiques, sur ses procédés d'analyse de même que sur son attitude impérialiste[5]. La majeure partie des études a son origine dans la critique américaine elle-même et est souvent le produit de positions antagonistes dans le champ de l'art contemporain. Maintenant que l'éclatement de la scène artistique actuelle et l'affaiblissement de la domination américaine, tant au niveau du politique qu'au niveau de l'art, semblent avoir sonné le glas du formalisme, il n'est pas sans intérêt de le reprendre comme objet d'histoire dans son rapport à une autre histoire qu'il a contribué à écrire, celle de l'art américain du passé récent.

Plutôt que d'aborder le problème par le biais très abstrait des fondements théoriques du formalisme, ce qui nous ferait courir le risque de redoubler, en les résumant ou en les confrontant, les analyses qui ont déjà porté sur ce sujet, plutôt que de nous en prendre à lui sur un point spécifique de sa doctrine, ce qui a aussi été fait largement par ses opposants, nous tenterons de le suivre dans la construction de son objet, dans la confection d'un modèle qui dévoile son idéologie en matière d'histoire de l'art.

La critique formaliste sur Jackson Pollock nous paraît un exemple privilégié dans cette intention[6]. Figure d'origine par excellence de la peinture américaine de l'après-guerre, Pollock continue à inspirer des générations de peintres importants après lui. Il est l'enjeu de plusieurs discours (existentialiste, littéraliste, iconographique[7]) qui se disputent successivement ou concurrement son interprétation. Mais il semble que l'approche formaliste ait contribué plus que

2 Nous témoignons ici d'une expérience personnelle. Notre première investigation de l'art américain s'est faite dans *The New Art* (Dutton, New York, 1966) qui nous a appris comment la critique pouvait faire écran à la compréhension des oeuvres.

3. Les premiers textes de Greenberg sur Pollock remontent à 1943.

4. Au début des années soixante, une équipe d'historiens d'art de Harvard dont les plus célèbres resteront Michael Fried et Rosalind Krauss développent la théorie critique de Greenberg au profit de la nouvelle génération d'artistes abstraits.

5. Voir par exemple: Foster (S.C.), "Clement Greenberg: Formalism in the 40's and 50's", *Art Journal*, automne 1975, pp. 20-24. Heron (P.), "A Kind of Cultural Imperialism", *Studio*, février 1968, pp. 62-64. Kramer (H.), "A Critic on the Side of History: Notes on Clement Greenberg", *Arts Magazine*, octobre 1962, pp. 60-63. Krauss (R.), "A View of Modernism", *Artforum*, septembre 1972, pp. 48-51. Mc Quillan (M.), "The Art Criticism of Michael Fried", *Marsyas*, vol. 15, 1970-72, pp. 86-102. Reise (B.M.), "Greenberg and the Group: a Retrospective View, Part I", *Studio*, mai 1968, pp. 254-257.

6. Nous devons remercier ici les étudiantes du département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal associées au projet de recherche sur le formalisme. En plus d'avoir colligé et fiché un nombre considérable de textes, certaines d'entre elles, comme Martine Larocque pour le présent travail, ont participé à l'interprétation des données.

7. Voir par exemple: Leider (P.), "Literalism and Abstraction: Frank Stella's Retrospective at the Modern", *Artforum*, avril 1970, pp. 44-51. Rosenberg (H.), "Action Painting: a Decade of Distortion", *Artnews*, décembre 1962, pp. 42-44, 62-63. Wolfe (J.), "Jungian Aspects of Jackson Pollock's Imagery", *Artforum*, novembre 1972, pp. 65-73.

were, its object and constantly refers back to the critical act itself either by clarifications concerning the method or exhortations concerning the serious nature of the approach[4].

Much has been written about American formalist criticism, its philosophical foundations, its historical sources, its analytical processes as well as its imperialist attitude[5]. Most of these studies originate in American criticism itself and often stem from conflicting positions in the field of contemporary art. Now that the explosion of the present artistic scene and the weakening of American domination as regards both politics and art seem to have sounded the death knell of formalism, it is not without interest to reconsider it as an object of history in its relationship to another history it has helped to write, that of American art of the recent past.

Rather than tackling the problem from the very abstract angle of the theoretical foundations of formalism which might well lead us, in summarizing or comparing them, to a mere repetition of analyses that have already dealt with this subject, rather than attacking one specific point of its doctrine which has also been widely attempted by its opponents, we shall try to follow it in the construction of its object, in the building of a model which reveals its ideology with regard to the history of art.

Formalist criticism on Jackson Pollock seems to us to be an ideal example for this purpose[6]. One of the original figures of American post-war painting, Pollock continues to inspire generations of important painters after him. He is the target of several critical trends (existentialist, litteralist, iconographic[7]) which successively or simultaneously fight over his interpretation. But the formalist approach has contributed more than any other to assuring his place in the history of art.

The interest of this criticism's commitment to Pollock comes from a parallel course of development. Clement Greenberg's first texts, written during the artist's lifetime, correspond with a moment of gestation in formalist criticism at the same time as they try to establish Pollock's reputation in a still hostile artistic milieu. The texts written after Pollock's death have a more theoretical thrust which justifies and extends the original commitment of this criticism to the artist.

By studying Pollock's formalist traits through their formulation in the texts of Greenberg and Fried, our aim is therefore to reveal certain mechanisms of this criticism which is responsible for having written much of the history of recent American art.

Aspects of a meritocracy

> The issue of *value* or *quality* or *level* is explicity, nakedly, and excruciatingly central: the desire of contemporary painters and sculptors to match or to approach in quality the great works of the past is what gives modernist painting and sculpture their history.
>
> M. Fried, *Art Criticism in the Sixties*, A Symposium of the Poses Institute of Fine Arts, Brandeis University, Waltham, Mass., 1967.

From the standpoint of formalism, passing judgement is part of the responsibility of the critic who must exercise it not only with regard to individual works but also to make a global assessment of an artist's worth. Greenberg's criticism, which followed the progress of Pollock's work from year to year, fully assumes this task, but not without doubts and disappointments. The artist's performance is uneven from one exhibition to another: the fourth show of Pollock's works at the Art of This Century is declared the best since his first exhibition at the same gallery in 1943,[8] which suggests that the second and third had not reached a high level of quality. Some individual pictures meet with disapproval, like this "rather unsatisfactory painting"[9] that Pollock showed at the Whitney in 1948 or *Gothic*,

4. In the early sixties, a team of Harvard art historians of whom Michael Fried and Rosalind Krauss will remain the best known, developed Greenberg's critical theory for the benefit of the new generation of abstract artists.

5. See for example: Foster (S.C.O.), "Clement Greenberg: Formalism in the 40's and 50's," *Art Journal*, Autumn 1975, pp. 20-24. Heron (P.), "A Kind of Cultural Imperialism," *Studio*, February 1968, pp. 62-64. Kramer (H.), "A Critic on the Side of History: Notes on Clement Greenberg," *Arts Magazine*, October 1962, pp. 60-63. Krauss (R.), "A View of Modernism," *Artforum*, September 1972, pp. 48-51. McQuillan (M.), "The Art Criticism of Michael Fried," *Marsyas*, Vol. 15, 1970-72, pp. 86-102. Reise (B.M.), "Greenberg and the Group: a Retrospective View, Part I," *Studio*, May 1968, pp. 254-257.

6. We must here thank the students of the art history department of the University of Montreal associated with the research project on formalism. Apart from having collected and indexed a considerable number of texts, some of them, like Martine Laracque for the present paper, took part in the interpretation of the data.

7. See, for example: Leider (P.), "Literalism and Abstraction — Frank Stella's Retrospective at the Modern," *Artforum*, April 1970, pp. 44-51. Rosenberg (H.), "Action Painting: a Decade of Distortion," *Artnews*, December 1962, pp. 42-44, 62-63. Wolfe (J.), "Jungian Aspects of Jackson Pollock's Imagery," *Artforum*, November 1972, pp. 65-73.

8. *The Nation*, February 1, 1947, p. 136.

9. *The Nation*, January 10, 1948, p. 52.

toute autre à sceller son appartenance à l'histoire de l'art.

L'intérêt de l'engagement de cette critique envers Pollock vient d'un parallélisme de cheminement. Les premiers textes de Clement Greenberg, écrits du vivant de l'artiste, correspondent à un moment de gestation de la critique formaliste en même temps qu'ils tentent d'établir la réputation de Pollock dans un milieu artistique encore hostile. Les textes qui viennent après la mort de Pollock ont une tournure plus théorique qui justifie et prolonge l'engagement original de cette critique envers l'artiste. Pollock est devenu une valeur consacrée, en partie grâce aux efforts de Greenberg. Le formalisme, pour sa part, domine de plus en plus la scène critique américaine. Dans les années soixante, il fait école auprès de jeunes harvardiens dont le critique Michael Fried qui reprend l'évaluation de Pollock à la lumière de sa descendance artistique.

En scrutant, au niveau de sa formulation dans les textes de Greenberg et de Fried, les traits formalistes de Pollock, nous visons donc à mettre à nu certains mécanismes de cette critique à qui l'on doit d'avoir écrit une bonne partie de l'histoire de l'art américain récent.

Des aspects d'une méritocratie

> *La question de la valeur ou qualité ou niveau est explicitement, fondamentalement et douloureusement centrale: le désir qu'ont les peintres et les sculpteurs contemporains d'égaler ou d'approcher en qualité les grandes oeuvres du passé est ce qui donne à la peinture et à la sculpture modernistes leur histoire.*
>
> M. Fried, *Art Criticism in the Sixties*, A Symposium of the Poses Institute of Fine Arts, Brandeis University, Waltham, Mass., 1967.

Dans l'optique du formalisme, porter des jugements fait partie de la responsabilité du critique qui l'exerce aussi bien devant des oeuvres individuelles que pour faire l'évaluation globale de la pertinence d'un artiste. La critique greenbergienne qui suit, année après année, l'évolution de l'oeuvre de Pollock assume pleinement cette tâche qui ne va pas sans doutes ni déceptions. La performance de l'artiste est inégale au fil des expositions: la quatrième présentation des oeuvres de Pollock à la Art of This Century Gallery est déclarée la meilleure depuis la première exposition au même endroit, en 1943[8]; ce qui laisse entendre que la deuxième et la troisième n'avaient pas atteint un niveau supérieur en qualité. Des tableaux individuels déméritent, comme cette "peinture plutôt insatisfaisante"[9] que Pollock présente au Whitney Annual en 1948 ou *Gothic*, exposé trois ans après son exécution et jugé "inférieur au meilleur de sa production récente du point de vue du style, de l'harmonie et du caractère inévitable de sa logique"[10].

Malgré les fluctuations, pourtant, les formules de louange reviennent beaucoup plus fréquemment pour désigner les oeuvres de Pollock que les réserves sur leur qualité. Pour *Totem Lesson*, exposé à la Art of This Century Gallery en 1945, le critique ne trouve pas "de termes assez forts de louange"[11]. *Enchanted Forest*, exposé chez Betty Parsons au début de 1948, lui apparaît comme "un autre tableau très réussi"[12]. *Number One*, présenté à la même galerie un an plus tard, confirme au critique la "justesse des superlatifs à l'aide desquels il a loué l'artiste dans le passé"[14].

Lorsque l'on quitte le système d'évaluation interne à l'oeuvre pour aborder la valeur relative de Pollock face aux autres artistes, les nuances s'estompent et le peintre triomphe totalement. Une longue liste de superlatifs désigne en effet Pollock comme "le premier"[15], "le meilleur"[16], "le plus grand"[17], "le plus puissant"[18], "le plus fort"[19], "le plus original"[20], "le plus important"[21]. L'objet de la comparaison peut se représenter par une succession de cercles concentriques de plus en plus larges qui signalent l'excellence de Pollock par rapport aux six ou sept jeunes peintres américains les plus significatifs[22], puis à toute la génération de peintres de chevalet de moins de quarante ans[23], enfin

8. *The Nation*, 1er février 1947, p. 136.
9. *The Nation*, 10 janvier 1948, p. 52.
10. *The Nation*, 24 janvier 1948, p. 108.
11. *The Nation*, 7 avril 1945, p. 397.
12. *The Nation*, 24 janvier 1948, p. 108.
14. *The Nation*, 19 février 1949, p. 221.
15. *The Nation*, 27 novembre 1943, p. 621.
16. *The Nation*, 28 décembre 1946, p. 768.
17. *The Nation*, 19 février 1949, p. 221.
18. "The Present Prospects of American Painting and Sculpture", *Horizon*, octobre 1947, p. 25.
19. *The Nation*, 11 novembre 1944, p. 598.
20. *The Nation*, 13 avril 1946, p. 445.
21. *The Nation*, 1er février 1947, p. 137.
22. *The Nation*, 11 novembre 1944, p. 598.
23. *The Nation*, 13 avril 1946, p. 445.

exhibited three years after it was painted and deemed "inferior to the best of his recent work in style, harmony, and the inevitability of its logic."[10]

In spite of these fluctuations, however, expressions of praise occur much more frequently to describe Pollock's work than reservations as to their quality. For *Totem Lesson*, exhibited at the Art of This Century in 1945, the critic cannot find "strong enough words of praise."[11] *Enchanted Forest*, shown at the Betty Parsons Gallery in early 1948, seems to him as "another very successfull canvas"[12] whereas *Phosphorescence* is imposing in its "superior magnificence."[13] *Number One*, presented at the same gallery a year later, confirms the critic in "the justness of the superlatives with which he has praised Pollock's art in the past."[14]

When the critic leaves the system of evaluation inherent in the work to deal with Pollock's relative value as regards other artists, the nuances face away and the painter triumphs completely. A long list of superlatives in fact describe Pollock as "the first,"[15] "the best,"[16] "the greatest,"[17] "the most powerful,"[18] "the strongest,"[19] "the most original,"[20] "the most important."[21] The object of the comparison can be represented by a succession of ever-widening concentric circles which point out Pollock's excellence in relation to the six or seven most significant young American painters,[22] then to a whole generation of easel painters under forty years of age,[23], and finally to the most powerful painters of contemporary America[24] and even of our era[25].

Pollock in fact represented the paradigm of the New York School's international triumph. Although it was unthinkable for pre-World War II American painters to aspire to the "world's championship" in art, prospects are different for Pollock's generation[26]. Since the great rival is still the Paris School, it is important to affirm the supremacy of the American metropolis over the French metropolis. The argument used by Greenberg might be summed up in the following syllogism: the best art to-day is abstract art[27]. Now, new American abstract art is both previous[28] and superior to its French version[29]. Therefore, American art clearly dominates French art. Pollock must be held largely responsible for this promotion. The fact that he is American indeed shows "in a backhanded way how important American Art has lately become."[30]

This meritocracy obviously functions horizontally for the most part and is not above imperialist designs. In a few rare cases, the comparison traces back the course of history, stops at the recent past, then turns back to the great masters. Even though we shall examine this process in greater detail and from another aspect later in this paper, let us point out for the moment that it is a relationship of equality which is established and not one of superiority. Pollock is "the greatest artist since Miró."[31] He is "as great as Michelangelo."[32]

The habit of using superlatives to describe Pollock disappears, however, in texts written after the painter's death. His value needs no further proof and the artist is now part of art history. The exaggerated praise will make way for other norms of evaluation, especially in the texts of Fried who wrote in 1963:

> *(...) I am convinced that the critic has a more serious and potentially valuable job of work to do than simply to praise painters and paintings he admires with all the superlatives at his command. Rather he must try to tackle the issues raised by the works themselves with an intelligence, sensitivity and seriousness as nearly as possible equal to the artist's own.*[33]

In Fried's writings, the judgement passed on Pollock's works continues to point out weaknesses. But it does so in terms of the richness of

10. *The Nation*, January 24, 1948, p. 108.

11. *The Nation*, April 7, 1945, p. 397.

12. *The Nation*, January 24, 1948, p. 108.

13. *Ibid*

14. *The Nation*, February 19, 1949, p. 221.

15. *The Nation*, November 27, 1943, p. 621.

16. *The Nation*, December 28, 1946, p. 768.

17. *The Nation*, February 19, 1949, p. 221.

18. "The Present Prospects of American Painting and Sculpture," *Horizon*, October 1947, p. 25.

19. *The Nation*, November 11, 1944, p. 598.

20. *The Nation*, April 13, 1946, p. 445.

21. *The Nation*, February 1, 1947, p. 137.

22. *The Nation*, November 11, 1944, p. 598.

23. *The Nation*, April 13, 1946, p. 445.

24. "The Present Prospects of American Painting and Sculpture," *Horizon*, art. cit., pp. 20-31.

25. *The Nation*, February 19, 1949, p. 221.

26. "Some Advantages of Provincialism," *Art Digest*, January 1, 1954, pp. 7-8.

27. "The Case for Abstract Art," *The Saturday Evening Post*, August 1, 1959, pp. 18, 69-70, 72.

28. "Symposium: Is the French Avant Garde Overrated?", *Art Digest*, September 1953, pp. 12-27.

29. *Ibid*

30. "The Case for Abstract Art," *The Saturday Evening Post*, art cit., p. 18.

31. *The Nation*, April 7, 1945, P. 397.

32. Wagner (G.), "The New American Painting," *The Antioch Review*, March 1954, p. 6. The remark is attributed to Clement Greenberg by Geoffrey Wagner.

33. "New York Letter," *Art International*, May 1963, p. 69.

aux peintres les plus puissants de l'Amérique contemporaine[24] et même de notre époque[25].

Pollock représente en fait le paradigme du triomphe international de l'École de New York. S'il n'était pas pensable pour les peintres américains d'avant la deuxième Grande Guerre de rêver au "championnat mondial" de l'art, les perspectives sont différentes pour la génération de Pollock[26]. La grande rivale demeurant l'École de Paris, il est important d'affirmer la suprématie de la métropole américaine sur la métropole française. L'argumentation utilisée par Greenberg pourrait se résumer au syllogisme suivant. Le meilleur art d'aujourd'hui est l'art abstrait[27]. Or l'art abstrait américain nouveau est à la fois antérieur[28] et supérieur à sa version française[29]. Donc l'art américain domine nettement l'art français. Pollock doit s'attribuer largement le mérite de cette promotion. Le fait qu'il soit un américain démontre en effet "d'une manière détournée, l'importance accrue de l'art américain récent"[30].

Cette méritocratie, on le voit, fonctionne surtout à l'horizontale et n'est pas à l'abri de visées impérialistes. Dans quelques rares cas, la comparaison remonte le cours de l'histoire, s'arrête au passé récent, puis recule jusqu'aux grands maîtres. Même si nous reprendrons ci-après de façon beaucoup plus détaillée et sous un autre aspect le fonctionnement de ce procédé, signalons pour le moment que c'est une relation d'égalité qui s'instaure et non une relation de supériorité. Pollock est "le plus grand artiste depuis Miró"[31]. Il est "aussi grand que Michel-Ange"[32].

L'habitude de qualifier Pollock par des superlatifs s'estompe d'autre part dans les textes postérieurs à la mort du peintre. La preuve de son mérite n'est plus à faire et l'artiste est intégré à l'histoire de l'art. Les excès de louange vont faire place à d'autres normes d'évaluation, tout particulièrement dans les textes de Fried qui écrit en 1963:

> (...) j'ai la conviction que le critique a une tâche plus sérieuse et plus potentiellement valable à accomplir que de louanger les peintres et les peintures qu'il admire à l'aide de tous les superlatifs à sa disposition. Il doit plutôt tenter de faire face aux problèmes soulevés par les oeuvres elles-mêmes avec une intelligence, une sensibilité et un sérieux égaux autant que possible à ceux de l'artiste[33].*

Chez Fried, le jugement porté sur les oeuvres de Pollock continue à relever des inégalités. Mais il le fait en fonction de la fécondité des problèmes posés par l'artiste pour la génération de la Post-Painterly Abstraction. Il y a donc un abandon de la stricte horizontalité des premières comparaisons de Greenberg et l'adoption d'un axe vertical, plus historique. *Easter and the Totem* et *Four Opposites*, qui n'arrivent pas à concilier les caractères formels des *drips* avec la figuration, sont qualifiés de "totalement ratés"[34]. *Out of the Web*, par contre, surmonte la contradiction et se vaut d'être évalué comme "l'une des meilleures peintures que Pollock ait exécutées"[35]. Les *drips* de la fin des années quarante ont l'aura de la consécration: ce sont de "grandes" oeuvres[36], voire des "chefs-d'oeuvre"[37]. Pollock est donc devenu un maître au sens classique du terme. Mais la critique formaliste a bien d'autres moyens de la démontrer que le simple emploi de superlatifs. Plus profondément, c'est par son intégration de l'artiste au tissu historique qu'elle arrive à cette fin.

De la fonction de corridor

> *L'histoire que nous envisagions de Manet aux impressionnistes puis à Cézanne et enfin à Picasso était comme une série de pièces en enfilade.*
> *À l'intérieur de chaque pièce un artiste explorait jusqu'aux limites de son expérience et de son intelligence formelle, les composantes individuelles de son médium. Cet acte pictural avait pour effet d'ou-*

24. The Present Prospects of American Painting and Sculpture. *Horizon*, art. cité, pp. 20-31.
25. *The Nation*, 19 février 1949, p. 221.
26. Some Advantages of Provincialism. *Art Digest*, 1er janvier 1954, pp. 7-8.
27. The Case for Abstract Art. *The Saturday Evening Post*, 1er août 1959, pp. 18, 69-70, 72.
28. Symposium: Is the French Avant Garde Overrated? *Art Digest*, septembre 1953, pp. 12-27.
29. *Ibid.*
30. The Case for Abstract Art. *The Saturday Evening Post*, art. cité, p. 18.
31. *The Nation*, 7 avril 1945, p. 397.
32. Wagner (G.), The New American Painting. *The Antioch Review*, mars 1954, p. 6. La remarque est attribuée à Clement Greenberg par Geoffrey Wagner.
33. "New York Letter", *Art International*, mai 1963, p. 69.
* La traduction est de nous.
34. "New York Letter", *Art International*, 25 avril 1964, p. 58.
35. "Jackson Pollock", *Artforum*, septembre 1965, p. 16.
36. "New York Letter", *Art International*, mai 1964, p. 42, et "New York Letter", *Art International*, 25 avril 1964, p. 58.
37. "New York Letter", *Art International*, 25 avril 1964, p. 57, et "The Achievement of Morris Louis", *Artforum*, février 1967, p. 37.

the problems posed by the artist for the Post-Painterly Abstraction generation. The strictly horizontal approach of Greenberg's first comparisons is therefore abandoned and a vertical and more historical line adopted. *Easter and the Totem* and *Four Opposites*, which do not succeed in reconciling the formal characteristics of the drips with figuration, are described as "grossly unsuccessful."[34] *Out of the Web*, on the other hand, overcomes the contradiction and merits evaluation as "one of the finest paintings Pollock ever made."[35] The drips of the late forties bear the aura of consecration: they are "great" works[36], even "masterpieces."[37] Pollock has therefore become a master in the classical sense of the term. But formalist criticism has many other ways of proving this than by the mere use of superlatives. It is through its integration of the artist into the fabric of history that it most successfully achieves this purpose.

34. "New York Letter," *Art International*, April 25, 1964, p. 58.

35. "Jackson Pollock," *Artforum*, September 1965, p. 16.

36. "New York Letter," *Art International*, May 1964, p. 42 and "New York Letter," *Art International*, April 25, 1964, p. 58.

37. "New York Letter," *Art International*, April 25, 1964, p. 57 and "The Achievement of Morris Louis," *Artforum*, February 1967, p. 37.

On the function of a corridor

> The history we saw from Manet to the Impressionists to Cézanne and then to Picasso was like a series of rooms *en filade*. Within each room the individual artist explored, to the limits of his experience and his formal intelligence, the separate constituents of his medium. The effect of his pictorial art was to open simultaneously the door to the next space and close out access to the one behind him.
>
> R. Krauss, "A View of Modernism," *Artforum*, September 1972, p. 49.

A spatial transposition of the course of history is to be found from 1947 onwards in a text by Greenberg which relates Pollock's work to that of Cubism[38]. "Like the walls of a corridor," this movement requires the artist to advance straight ahead, finally coming upon the unknown. The image repeated by Krauss in an article more or less summing up her formalist allegiances points to an essential aspect of this criticism which evaluates an artist's performance in the continuity of history. Modernism, in fact, does not define itself as a break with the past, but as an extension, as the revelation of certain tendencies latent in tradition and laid bare by contemporary art[39]. It can therefore be seen as primarily diachronic and vertical.

38. "The Present Prospects of American Painting and Sculpture," *Horizon*, art. cit.

39. "Modernist Painting," *Art and Literature*, Spring 1965, pp. 193-201.

The importance accorded Pollock by formalist theory may thus be evaluated by means of the genealogy that has been traced for him. If we refer to Greenberg's texts on the artist, we are faced with a long series of comparisons that we shall first of all list before specifying and commenting on them. Pollock is linked in turn to the following periods, movements, and artists: Giotto, *Quattrocento*, Fra Angelico, Leonardo, Michelangelo, Titian, Rembrandt, Velasquez, Ingres, Corot, Courbet, Manet, *Impressionists*, Monet, Pissaro, *Post-Impressionists*, Bonnard, Vuillard, Van Gogh, Cézanne, *Fauves*, Matisse, *Cubists* and *Post-Cubists*, Picasso, Braque, Léger, Kandinsky, Miro, Klee, Beckmann, Arp, Giacometti, Mondrian, *Dada*, Duchamp, *Surrealism*, Masson, Siqueiros, Oroszco, Ryder, Hofmann.

The first remark that comes to mind concerning the choice of the above names is that we are far removed here from the conventional idea of influence. Although the evocation of Picasso, Surrealism, and the Mexicans corresponds with certain stylistic or iconographic pressures which the artist has had to eliminate in order to assert his originality, most of the time there is no comparison of this type to be made between the American painter and the references quoted. It is not Pollock's difficulty in finding his identity which relates him to these artists and these movements, but the very strength of his art which shows how he has integrated that of the masters:

> *One of Pollock's deepest insights was that it was not necessary to try to hold on to the past of art; that it was there inside him anyhow.*[40]

40. "Jackson Pollock: 'Inspiration, Vision, Intuitive Decision'", *Vogue*, April 1, 1967, p. 161.

A second characteristic of the genealogy traced for Pollock comes indeed from the over-

vrir simultanément la porte de l'espace suivant et d'interdire l'accès au précédent.

R. Krauss, "A View of Modernism", *Artforum*, septembre 1972, p. 49.

On trouve une transposition spatiale du déroulement de l'histoire, dès 1947, dans un texte de Greenberg qui lie le travail de Pollock à celui du cubisme[38]. "Comme les murs d'un corridor", ce mouvement exige de l'artiste qu'il aille tout droit devant lui et qu'il débouche, enfin, sur l'inconnu. L'image reprise par Krauss dans une sorte d'article bilan sur ses allégences formalistes désigne un aspect capital de cette critique qui évalue la performance d'un artiste dans la continuité de l'histoire. Le modernisme, en effet, ne se définit pas comme rupture, mais comme prolongement du passé, comme dévoilement de certaines tendances latentes dans la tradition et mises à nu par l'art contemporain[39]. On peut donc le concevoir comme primordialement diachronique et vertical.

38. "The Present Prospects of American Painting and Sculpture", *Horizon*, art. cité.

39. "Modernist Painting", *Art and Literature*, printemps 1965, pp. 193-201.

La mise en valeur de Pollock par la théorie formaliste peut donc s'évaluer à l'aide de la généalogie que l'on a tracée pour lui. Si nous nous référons aux textes de Greenberg sur l'artiste, nous nous trouvons face à une longue série de rapprochements que nous reprendrons d'abord sous forme d'énumération avant de les spécifier et de les commenter. Pollock est tour à tour lié aux périodes, mouvements et artistes suivants: Giotto, *Quattrocento*, Fra Angelico, Léonard, Michel-Ange, Titien, Rembrandt, Vélasquez, Ingres, Corot, Courbet, Manet, *impressionnistes*, Monet, Pissarro, *post-impressionnistes*, Bonnard, Vuillard, Van Gogh, Cézanne, *fauves*, Matisse, *cubistes* et *post-cubistes*, Picasso, Braque, Léger, Kandinsky, Miró, Klee, Beckmann, Arp, Giacometti, Mondrian, *Dada*, Duchamp, *surréalisme*, Masson, Siquieros, Oroszco, Ryder, Hofmann.

Une première remarque s'impose sur les noms choisis. Nous sommes loin ici de la notion conventionnelle d'influence. Si l'évocation de Picasso, de surréalisme et des Mexicains correspond à certaines pressions stylistiques ou iconographiques dont l'artiste a eu à se défaire pour affirmer son originalité, il n'y a la plupart du temps aucun rapprochement de ce type à faire entre le peintre américain et les références citées. Ce n'est pas la difficulté de Pollock à trouver son identité qui le rapproche de ces artistes et de ces mouvements, c'est la force même de sa plastique qui montre combien il a intégré l'art des maîtres:

> Une des intuitions les plus profondes de Pollock a été de comprendre qu'il n'était pas nécessaire d'essayer de se cramponner au passé de l'art; qu'il était là, à l'intérieur de lui, de toute façon[40].

40. "Jackson Pollock: Inspiration, Vision, Intuitive Decision", *Vogue*, 1er avril 1967, p. 161.

Une deuxième caractéristique de la généalogie tracée pour Pollock vient en effet de la surabondance des "célébrités" de l'histoire de l'art. Tous les grands siècles, depuis la proto-Renaissance et l'éveil de la conscience de l'acte de peindre comme activité séparée et critique, sont représentés par des créateurs de nouveaux paradigmes picturaux. L'effet "politique" d'une telle démarche est depuis longtemps la cible des opposants du formalisme dont Harold Rosenberg, qui la percevait comme un agent direct de la consolidation du marché de l'art:

> (...) il doit être rassurant pour un collectionneur que l'on presse d'investir dans une toile qui ne lui dit rien et à laquelle il ne comprend rien, qu'elle a une histoire qui la rattache de près à Giotto[41].

41. "Action Paintings: Crisis and Distortion", dans *The Anxious Object*, Mentor, New York/Toronto, 1969, p. 41.

Ce qui défile sous nos yeux constitue le courant majeur *(mainstream)* d'une tradition à deux grandes constituantes: celle du passé et celle de la modernité dont Manet représente la figure pivot[42]. Les deux ont un poids inégal par rapport à Pollock et l'on compte en effet beaucoup plus d'allusions (dans la variété comme dans la fréquence des citations) aux peintres de la fin du XIX^{e} siècle et du XX^{e} siècle qu'à ceux de la Renaissance et de la période classique. Ceci correspond à une prédilection de la théorie

42. "Modernist Painting", *Art and Literature*, art. cité.

abundance of "celebrities" in the history of art. All the periods from the proto-Renaissance and the awakening of awareness of the painting act as a separate and critical activity, are represented by the creators of new pictorial paradigms. The "political" effect of such an approach has long been the target of the opponents of formalism including Harold Rosenberg, who saw it as a direct instrument in the consolidation of the art market:

> *... to a collector being urged to invest in a canvas he can neither respond to nor comprehend, it must be reassuring to be told that it has a pedigree only a couple of jumps from Giotto.*[41]

The names paraded before us constitute the meeting point of a tradition made up of two major elements: that of the past and that of modernity of which Manet represents the mainspring[42]. The influence of the two on Pollock is unequal and there are far more allusions, in fact, (in both variety and in frequency of quotation) to painters of the late nineteenth and the twentieth centuries than to those of the Renaissance and the classical period. This corresponds with a predilection on the part of formalist theory for the recent past which has the merit of having brought the search for the specificity of painting to a high degree of specialization. It is against this immediate history that the important painter of to-day must measure himself if he wants to ensure the pertinence of his work[43].

The list of modern artists therefore merits closer study for it will reveal the basic affinities of formalism. First of all, the names of Duchamp and Dada must be removed from the list as quoted. They figure there as representatives of a typically modern anti-tradition, having usurped for its benefit an avant-garde notion which implies no formal commitment and which denies the continuity of to-day's art with that of the past[44]. It is also important to distinguish the most significant masters from the "facilitators," to use a term from contemporary pedagogics. Klee, Arp, Giacometti, Kandinsky, Miró, Surrealism, Masson, Mondrian, the Mexicans, Hofmann are each in turn named as having permitted a relaxing or modification of the pictorial structure imposed by Cubism. The Impressionists Monet and Pissaro, as well as Matisse, on the other hand, are presented as proposers of another type of arrangement of the painted surface than that popularized by Cubism.

Picasso and Cubism, in fact, constitute the major reference of formalist historiography with regard to Pollock. They are quoted an impressive number of times in Greenberg's texts (more than twice as often, for example, than Miró and Mondrian who come second in the number of mentions). It is not our intention here to review the critical sources of such an affinity and to reexamine the relationships of American formalism with the theorists of Cubism like Roger Fry[45]. There are enough pointers, in the Greenberg texts we are studying, to what attracts formalist criticism in this movement.

Cubism constitutes a high point in the history of art so that it becomes impossible not to assimilate its acquisitions before completing another stage. It is a style that "has changed and determined the complexion of Western art as radically as Renaissance naturalism once did."[46] It is not a complete break, however. "Cubism originated not only from the art that preceded it, but also from a complex of attitudes that embodied the optimism, boldness, and self-confidence of the highest stage of industrial capitalism."[47] It is a culmination of the ideology of the Enlightenment, of a desire to humanize the world[48]. Its historical importance persists, moreover, in spite of a decline in the quality of its initiators, Picasso and Braque[49]. Even before approaching the formal characteristics of Cubism, a matrix of historical pertinence suited to Pollock can already be detected. The unevenness of his output does not prevent the artist from emerging as a dominant figure; his contribution constitutes a skillful blend of revolution

41. "Action Painting: Crisis and Distortion," in *The Anxious Object*. New York/Toronto, Mentor, 1969, p. 41.

42. "Modernist Painting," *Art and Literature*, *art. cit.*

43. See Fried (M.), "The Achievement of Morris Louis," *Artforum*, *art. cit.*, pp. 34-40.

44. This is how Greenberg opposes Picasso to Dada as the continuator of classical art, after World War I, see "Picasso at Seventy-five," *Arts*, October 1957, pp. 40-47. On Duchamp as a member of the pantheon of avant-gardism, see "Counter-Avant-Garde," *Art International*, May 1971, pp. 16-19.

45. See Krauss (R.), "A View of Modernism," *Artforum*, September 1972, pp. 48-51.

46. "The Decline of Cubism," *Partisan Review*, Vol. 15, 1948, p. 367.

47. *Ibid*

48. *Ibid*., p. 366.

49. *Ibid*

formaliste pour le passé récent qui a le mérite d'avoir porté à un haut degré de spécialisation la recherche de la spécificité de la peinture. C'est avec cette histoire immédiate que le peintre important d'aujourd'hui doit se mesurer s'il veut assurer la pertinence de son travail[43].

43. Voir Fried (M.), "The Achievement of Morris Louis", *Artforum*, art. cité, pp. 34-40.

L'énumération d'artistes modernes mérite donc un examen plus attentif qui va révéler les affinités profondes du formalisme. Il faut d'abord mettre entre parenthèses, dans la liste citée, les noms de Duchamp et de Dada. Ils apparaissent là comme représentants d'une anti-tradition typiquement moderne, ayant usurpé à soin profit une notion d'avant-garde qui n'implique pas d'engagement formel et qui nie la continuité de l'art d'aujourd'hui avec celui du passé[44]. Il importe aussi de distinguer les maîtres les plus significatifs des *facilitateurs*, pour employer un terme de la pédagogie contemporaine. Klee, Arp, Giacometti, Kandinsky, Miró, le surréalisme, Masson, Mondrian, les Mexicains, Hofmann sont tour à tour désignés comme ayant permis un assouplissement ou une modification de la structure picturale imposée par le cubisme. Les impressionnistes Monet et Pissarro de même que Matisse, par contre, se présentent comme les proposeurs d'un autre type d'aménagement de la surface peinte que celui popularisé par le cubisme.

44. C'est ainsi que Greenberg oppose Picasso à Dada comme continuateur de l'art classique après la guerre de 1914, voir "Picasso at Seventy five", *Arts*, octobre 1957, pp. 40-47. Sur Duchamp comme membre du panthéon de l'avant-gardisme voir "Counter-Avant-Gurde", *Art International*, mai 1971, pp. 16-19.

Picasso et le cubisme constituent, en fait, la grande référence de l'historiographie formaliste à propos de Pollock. Ils sont cités un nombre impressionnant de fois dans les textes de Greenberg (plus que le double, par exemple, de Miró et Mondrian qui sont les seconds pour la fréquence des mentions). Ce n'est pas notre propos de reprendre ici les sources critiques d'une telle affinité et de réexaminer les rapports du formalisme américain avec des théoriciens du cubisme comme Roger Fry[45]. Il y a suffisamment d'indices, dans les textes mêmes de Greenberg que nous examinons, de ce qui attire la critique formaliste chez ce mouvement.

45. Voir Krauss (R.), "A View of Modernism", *Artforum*, septembre 1972, pp. 48-51.

Le cubisme constitue un point fort de l'histoire de l'art de sorte qu'il devient impossible de ne pas en assimiler les acquis avant de franchir une autre étape. C'est un style "qui a changé et déterminé la configuration de l'art occidental d'une manière aussi radicale que le naturalisme de la Renaissance[46]. Il n'est pas rupture totale, cependant. "Non seulement est-il issu de l'art qui l'a précédé, mais encore d'un ensemble d'attitudes qui incarnent l'optimisme, l'audace et la confiance en soi de l'étape la plus achevée du capitalisme industriel"[47]. Il est un point d'aboutissement de l'idéologie du Siècle des Lumières, d'une volonté d'humaniser le monde[48]. Son importance historique se maintient, d'autre part, en dépit d'une chute de qualité dans l'art de ses initiateurs Piccaso et Braque[49]. On voit déjà se dessiner, avant même d'aborder les caractères formels du cubisme, une matrice de la pertinence historique qui va convenir à Pollock. L'inégalité dans la production n'empêche pas l'artiste de s'imposer en figure dominante; son rapport constitue un habile dosage de révolution et de continuité qui permet de ne pas interrompre le *mainstream* de la tradition artistique; le peintre, enfin, reste profondément lié à son époque puisque le centre de gravité de la production industrielle vient de se déplacer vers l'Amérique[50].

46. "The Decline of Cubism", *Partisan Review*, vol. 15, 1948, p. 367.

47. *Ibid*

48. *Ibid.*, p. 366.

49. *Ibid*

50. *Ibid*, p. 369.

Du point de vue formel, le cubisme a cet avantage de manifester au plus haut degré l'affirmation de la planéité du support en peinture, ce qui constitue l'un des *credo* de la théorie moderniste[51]. Il est en fait plus "plat", du moins dans sa version synthétique, que le *drip* pollockien dont le caractère *painterly* et la construction planaire semblent évoquer, pour le critique, l'espace plus ambigu du cubisme analytique[52]. Cette distinction vient toutefois assez tard dans les écrits de Greenberg[53]. Il semble d'abord frappé de la puissance d'affirmation de la surface empruntée par Pollock au post-cubisme[54].

Ainsi lié aux deux moments majeurs de ce style qui constitue le sommet de la modernité, Pollock marque donc un temps fort de son

51. *Ibid*, p. 368. La thèse de la planéité sera reprise plus tard dans "Modernist Painting", *Art and Literature*, art. cité.

52. Voir "After Abstract Expressionism", *Art International*, octobre 1962, pp. 24-32.

53. Il reprendra, en 1967, l'allusion au cubisme analytique et à Cézanne comme sources d'un mouvement oscillatoire entre un espace court et la surface littérale du tableau. Voir "Jackson Pollock: Inspiration, Vision, Intuitive Decision", *Vogue*, art. cité.

54. "The Present Prospects of American Painting and Sculpture", *Horizon*, art. cité.

and continuity which leaves uninterrupted the mainstream of artistic tradition; the painter ultimately remains profoundly linked to his time since the centre of gravity of industrial production has just shifted towards America[50].

From the formal point of view, Cubism has the advantage of showing to the highest degree possible the affirmation of the flatness of the support in painting, which constitutes one of the credos of modernist theory[51]. It is in fact "flatter," at least in its synthetic version, than the Pollockian drip whose painterly characteristic and plane construction seem to evoke, for the critic, the more ambiguous space of Analytical Cubism[52]. This distinction comes fairly late, however, in Greenberg's writing[53]. Earlier, he seems struck by the affirmative power of the surface borrowed by Pollock from Post-Cubism[54].

Thus linked to the two major moments of this style which constitutes the peak of modernity, Pollock therefore marks a high point in its history. His regression from Synthetic Cubism to Analytical Cubism may well be, as Greenberg suggests, a step back for a longer leap forward[55]. But it proves to be even more: introducing the painterly tradition to America, he also takes along the great evolutive cycles of art proposed by Wölfflin, an additional proof that the history of painting is now being written in the United States.

According to Greenberg's writings, Cubism represents something more than an "advanced" deconstruction of pictorial space. It offers itself as a model of a perfected and controlled style. The notion of order and discipline that Pollock inherited from its school, crops up frequently in the texts[56] as if the idea of technical mastery ought to be accompanied by the moral requirement of effort to ensure the pertinence of a formal approach. We shall return later to the importance accorded by formalist criticism to a certain "profile" of the efficient artist, devoted to his art. We merely wish to mention here the encounter, in Cubism, of all the "qualities" (plastic as well as human) promoted by formalism. The constant reference to this movement when there is question of Pollock is therefore much more than the mere noting of an influence. It is a process of legitimation.

If the connection with Cubism, moreover, constitutes Pollock's "traditional" side, it is its surpassing which will ensure the progress of art history. The painter has no small problem to tackle: from the late forties, Greenberg feels he is in the process of questioning the easel painting[57]. Finding a more open, more decorative, more egalitarian construction of the surface (as heralded by Monet, Pissaro and Matisse), Pollock indeed produces a new type of painting which resembles the mural. This kind of composition, as well as the decision in the early fifties to let the black duco enamel seep into an unprepared canvas, will give rise to a new genealogy, that of Post-Painterly Abstraction[58] which, from Pollock onwards, writes the American history of the mainstream of art.

The names connected with Pollock are Newman, Still, Rothko, Louis and Noland. To establish Pollock at the head of the new dynasty, Greenberg must extract him from the ideological sphere of abstract expressionism that his automatist practices and the character of his touch have caused him to represent. So he insists that the Rosenbergian notion of Action Painting does not apply to Pollock but to de Kooning[59]. On Pollock's behalf, the critic goes back to a significant aspect of formalist criticism: reevaluating the art of the recent past in the light of new developments in art. If Pollock has permitted the rediscovery of Monet, Post-Painterly Abstraction permits a new assessment of Pollock[60].

Fried's work carries on this strategy. In his writings, the legacy received by Pollock be-

50. *Ibid*., p. 369.

51. *Ibid*., p. 368. The thesis of flatness will be taken up later in "Modernist Painting," *Art and Literature*, *art. cit.*

52. See "After Abstract Expressionism," *Art International*, October 1962, pp. 24-32.

53. He will again allude, in 1967, to Analytical Cubism and to Cézanne as sources of a movement oscillating between a shallow space and the literal surface of the picture. See "Jackson Pollock: 'Inspiration, Vision, Intuitive Decision'," *Vogue*, *art. cit.*

54. "The Present Prospects of American Painting and Sculpture," *Horizon*, *art. cit.*

55. "After Abstract Expressionism," *Art International*, *art. cit.*

56. *The Nation*, April 13, 1946, p. 445. *The Nation*, January 24, 1948, p. 108. "How Art Writing Earns Its Bad Name," *Encounter*, December 1962, pp. 67-71. *Magazine of Art*, March 1949, p. 92.

57. *The Nation*, February 1, 1947, pp. 136-137.

58. See as the most important text on this subject: "Post Painterly Abstraction," *Art International*, May 1964, pp. 63-64.

59. "How Art Writing Earns Its Bad Name," *Encounter*, *art. cit.*

60. It is nonetheless not enough for the critic to merely note an historical progression. Greenberg convinces M. Louis to come to New York more often so as to make a more significant choice in his art. He takes him with K. Noland to see H. Frankenthaler who, under Pollock's influence, is developing the technique of tinted pigment in the raw canvas. From the whole of M. Louis' output in 1954, he chooses six paintings which he considers more appropriate for the "Emerging Talents" exhibition at the Kootz Gallery. This "activity" on the part of the critic may be said to go further than the theorization of history: it is literally history in the making.

histoire. Son trajet à rebours du cubisme synthétique au cubisme analytique peut bien être, comme le laisse entendre Greenberg[55], un recul pour mieux sauter. Mais il s'avère plus encore: instaurant en Amérique la tradition du *painterly*, il y transporte les grands cycles évolutifs de l'art proposés par Wölfflin, preuve supplémentaire que l'histoire de la peinture s'écrit désormais aux États-Unis.

Selon les écrits de Greenberg, le cubisme représente autre chose encore qu'une déconstruction "avancée" de l'espace pictural. Il se propose comme un modèle de style achevé, contrôlé. La notion d'ordre, de discipline, dont Pollock aurait hérité à son école, revient fréquemment dans les textes[56] comme si une idée de maîtrise technique devait s'allier à une exigence morale d'effort pour assurer la pertinence d'une démarche formelle. Nous reviendrons plus loin sur l'importance accordée par la critique formaliste à un certain "profil" d'artiste efficace et dévoué à son art. Qu'il nous suffise de souligner ici la rencontre, dans le cubisme, de toutes les "qualités" (plastiques autant qu'humaines) valorisées par le formalisme. La référence constante à ce mouvement quand il s'agit de Pollock est donc beaucoup plus que la constatation d'une influence. C'est une entreprise de légitimation.

Si le rattachement au cubisme, d'autre part, constitue le côté "traditionnel" de Pollock, c'est son dépassement qui va assurer la marche de l'histoire de l'art. Le peintre ne s'attaque pas à un mince problème: dès la fin des années quarante, Greenberg sent qu'il est en train de remettre en cause le tableau de chevalet[57]. Retrouvant une construction plus ouverte, plus décorative, plus égalitaire de la surface (construction annoncée par Monet, Pissarro et Matisse), Pollock produit en effet un nouveau type de peinture qui se rapproche de la murale. Ce genre de composition de même que la décision, au début des années cinquante, de laisser s'imbiber l'émail noir duco dans une toile non préparée, va donner naissance à une nouvelle généalogie, celle de la Post-Painterly Abstraction[58] qui écrit, à partir de Pollock, l'histoire américaine du *mainstream* de l'art.

Les noms rattachés à Pollock sont Newman, Still, Rothko, Louis et Noland. Afin d'établir Pollock à la tête de la nouvelle dynastie, Greenberg doit le sortir de la sphère idéologique de l'expressionnisme abstrait que ses pratiques automatistes et le caractère de sa touche lui ont valu de représenter. Aussi fait-il grand cas de ce que la notion rosenbergienne d'Action Painting ne s'applique pas à Pollock mais à de Kooning[59]. Le critique reprend, au profit de Pollock, une démarche significative de la critique formaliste: réévaluer l'art du passé récent à la lumière des nouveaux développements dans l'art. Si Pollock a permis de redécouvrir Monet, la Post-Painterly Abstraction permet de resituer Pollock[60].

C'est dans la continuité de cette stratégie que se situe le travail de Fried chez qui l'héritage reçu par Pollock devient beaucoup moins important que sa descendance. Il reste quelques noms célèbres au pedigree: Delacroix, Manet, les impressionnistes, Ernst. La référence au cubisme revient aussi, à quelques reprises, mais elle met davantage en évidence le rôle de Pollock comme figure pivot. Si le peintre peut se définir comme post-cubiste jusqu'à 1946, après cette date il faut trouver des termes nouveaux pour en rendre compte adéquatement[61]. Il met en effet au point un espace purement optique dans lequel se développe un dessin inédit, autoréférent. L'expérimentation avec le pigment imbibé dans la toile brute permet d'autre part une réconciliation nouvelle entre figuration et planéité.

La peinture américaine qui mérite qu'on lui accorde quelque importance historique va se définir selon les coordonnées tracées par Pollock. On trouve dans la descendance les noms de Frankenthaler, Louis, Noland, Stella, Olitski et même Caro qui transpose en sculpture les problèmes abordés par la peinture. Peu nombreux en comparaison du poids théorique qu'ils prennent dans la critique de Fried, ces artistes

55. "After Abstract Expressionism", *Art International*, art. cité.

56. *The Nation*, 13 avril 1946, p. 445. *The Nation*, 24 janvier 1948, p. 108. "How Art Writing Earns Its Bad Name", *Encounter*, décembre 1962, pp. 67-71. *Magazine of Art*, mars 1949, p. 92.

57. *The Nation*, 1er février 1947, pp. 136-137.

58. Voir comme texte le plus important à ce sujet: "Post-Painterly Abstraction", *Art International*, mai 1964, pp. 63-64.

59. "How Art Writing Earns Its Bad Name", *Encounter*, art. cité.

60. Il faut néanmoins que le critique ne se contente pas de constater un enchaînement historique. Greenberg convainc M. Louis de fréquenter souvent New York afin de faire des choix plus significatifs dans son art. Il l'amène avec K. Noland chez H. Frankenthaler qui développe, sous l'influence de Pollock, la technique du pigment teint dans la toile brute. Il choisit parmi toute la production de M. Louis, en 1954, six tableaux qu'il juge plus pertinents pour l'exposition "Emerging Talents" à la Kootz Gallery. On peut dire que cette "activité" de critique va plus loin que la théorisation de l'histoire: elle la fait littéralement.

61. "Jackson Pollock", *Artforum*, art. cité.

comes less important than his lineage. There remain a few famous names on the pedigree: Delacroix, Manet, the Impressionists, Ernst. The reference to Cubism also recurs several times but places greater stress on Pollock's role as a key figure. Although the painter can be defined as a Post-Cubist until 1946, after that date, new terms must be found to describe him adequately[61]. Indeed, he perfects a purely optic space in which an original and self-referring drawing is developed. Experimentation with the pigment soaked in the raw canvas, moreover, permits a new reconciliation between figuration and flatness.

The type of American painting deserving consideration as of some historical importance will be defined along the lines traced by Pollock. Among the descendants are to be found the names of Frankenthaler, Louis, Noland, Stella, Olitski and even Caro who transposes to sculpture the problems tackled by painting. Few in number as compared with the theoretical importance they assume in Fried's criticism, these artists prove that great art, as in the past, remains the privilege of a small handful of creators[62]. It is Fried's texts that give the most detailed explanation of the network of interactions which links up the work of these creators along an historical chain. Thus, Louis makes a re-evaluation of Pollock through the work of Frankenthaler. Pollock, on the other hand, enables him to turn away from Cubism to a revelation of Impressionism[63]. Stella cannot be explained without the intervention of Pollock but also a Newman, Louis, Noland and Olitski[64]. The essential element of this linking is that it does not solely correspond to a succession of influences and isolated reappraisals: it is the history of painting itself which is created by this network and by it alone[65]. It is therefore obvious that far from becoming blunted, the historical consciousness governing the development of formalist criticism is even more assertive when American art consolidates its international authority. The corridor of art henceforth passes through the United States[66].

61. "Jackson Pollock," *Artforum*, *art. cit.*

62. "The Achievement of Morris Louis," *Artforum*, *art. cit.*

63. *Ibid.*

64. "Shape as Form: Frank Stella's New Paintings," *Artforum*, November 1966, pp. 18-27.

65. "The Achievement of Morris Louis," *Artforum*, *art. cit.*

66. The case of the British sculptor Caro is a good example. The darling of formalist criticism, he is separated from the English tradition of contemporary sculpture (Moore, Hepworth, Chadwick) and repatriated in the sphere of influence of David Smith and the American painters. He is also physically repatriated since he settles in the U.S.A. in 1963.

On the Profile of an Artist

> Political awareness may be all men's duty, but political expertise belongs to the politician. As with art, only the full-time career can yield results, for results are all that count. The well-meant amateur in either is ridiculous and the criterion for involvement in fields which are manifestly no longer easy is: qualified?
>
> Allan Kaprow, "Should the Artist Become a Man of the World?", *Artnews*, October 1964, p. 34.

No-one would even accuse A. Kaprow of connivance with the formalist "party line." This artist and theoretician, creator of happenings, favouring intervention rather than the artistic product, should be classified among Duchamp's descendants in that "other" avant-garde tradition, banished by Greenberg and Fried. The aim of his controversial article in the magazine *Artnews* in the fall of '64 was to attract attention to the change in status and attitude of the artist who had left the ranks of Bohemia to become a respected citizen, a specialist in his own right in to-day's society. Kaprow was not the first, however, to oppose the Rosenbergian myth of the artist alienated from his milieu, who rebuilds his ego and the world on the débris of civilization by the sole inspiration of his activity on canvas. The portrait of Pollock as traced by the formalist critics from the late forties onwards was much closer, in fact, to Kaprow's description.

Pollock: the accomplished technician and a specialist in art. This is how the artist appears to us in Greenberg's texts written before Pollock's death. When he sacrifices his abundant use of superlatives to concentrate on the painter's historical importance, Greenberg insists on Pollock's qualifications and on the importance of his training. In an article published less than a year after the fatal accident and which takes the form of a short tribute to the deceased artist,[67] the critic refers to the highlights of Pollock's "career," his early interest in art, the influence of his older brother, Charles, a painter who taught at

67. Clement Greenberg: Jackson Pollock," *Evergreen Review*, Vol. 1, No. 3, 1957, pp. 95-97.

démontrent que le grand art, comme dans le passé, demeure l'apanage d'une petite poignée de créateurs[62]. C'est dans les textes de Fried que l'on retrouve explicité de la façon la plus fouillée le réseau d'interactions qui unit, le long d'une chaîne historique, le travail des créateurs. Ainsi Louis fait-il une réévaluation de Pollock à travers l'oeuvre de Frankenthaler. Pollock d'autre part lui permet de se détourner du cubisme et d'avoir une révélation de l'impressionnisme[63]. Stella ne s'explique pas sans l'intervention de Pollock mais aussi de Newman, Louis, Noland et Olitski[64]. L'élément capital de cet enchaînement vient de ce qu'il ne correspond pas uniquement à une suite d'influences et de révisions ponctuelles: c'est l'histoire de la peinture elle-même qui s'écrit par ce réseau et par ce réseau seulement[65]. On voit donc que, loin de s'émousser, la conscience historique qui préside au développement de la critique formaliste s'affirme encore davantage lorsque l'art américain consolide son autorité internationale. Le corridor de l'art passe désormais par les États-Unis[66].

62 The Achievement of Morris Louis. *Artforum*, art. cité.

63 *Ibid.*

64 Shape as Form: Frank Stella's New Paintings. *Artforum*, novembre 1966, pp. 18-27.

65. The Achievement of Morris Louis. *Artforum*, art. cité.

66. Le cas du sculpteur britannique Caro est exemplaire ici. Enfant chéri de la critique formaliste, il est séparé de la tradition anglaise de la sculpture contemporaine (Moore, Hepworth, Chadwick) et rapatrié dans la sphère d'influence de David Smith et des peintres américains. Il est aussi physiquement rapatrié puisqu'il vient s'installer aux États-Unis en 1963.

D'un profil d'artiste

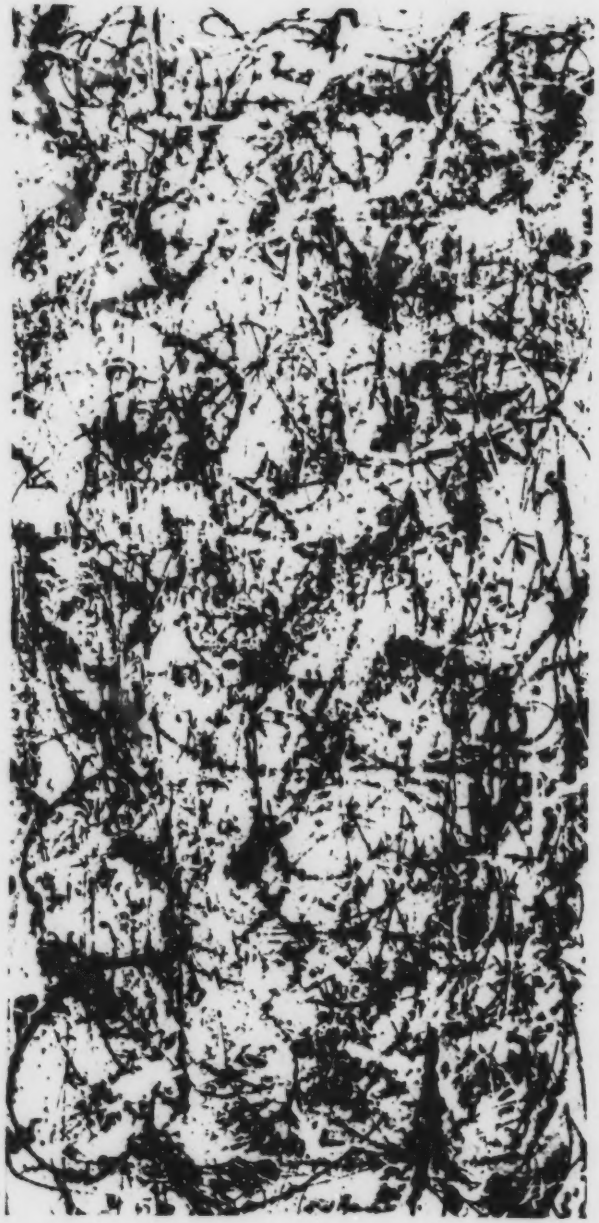
> *La conscience politique est peut-être bien le devoir de tout homme, mais la compétence politique appartient au politicien. Comme pour l'art, seulement la carrière à plein temps peut produire des résultats, puisque seuls les résultats comptent. L'amateur bien intentionné dans l'un ou l'autre domaine est ridicule et le critère servant à juger ceux qui s'engagent dans des champs qui ont manifestement perdu de leur simplicité se résume à cette question: qui est qualifié?*
>
> Allan Kaprow, "Should the Artist Become a Man of the World?", *Artnews*, octobre 1964, p. 34.

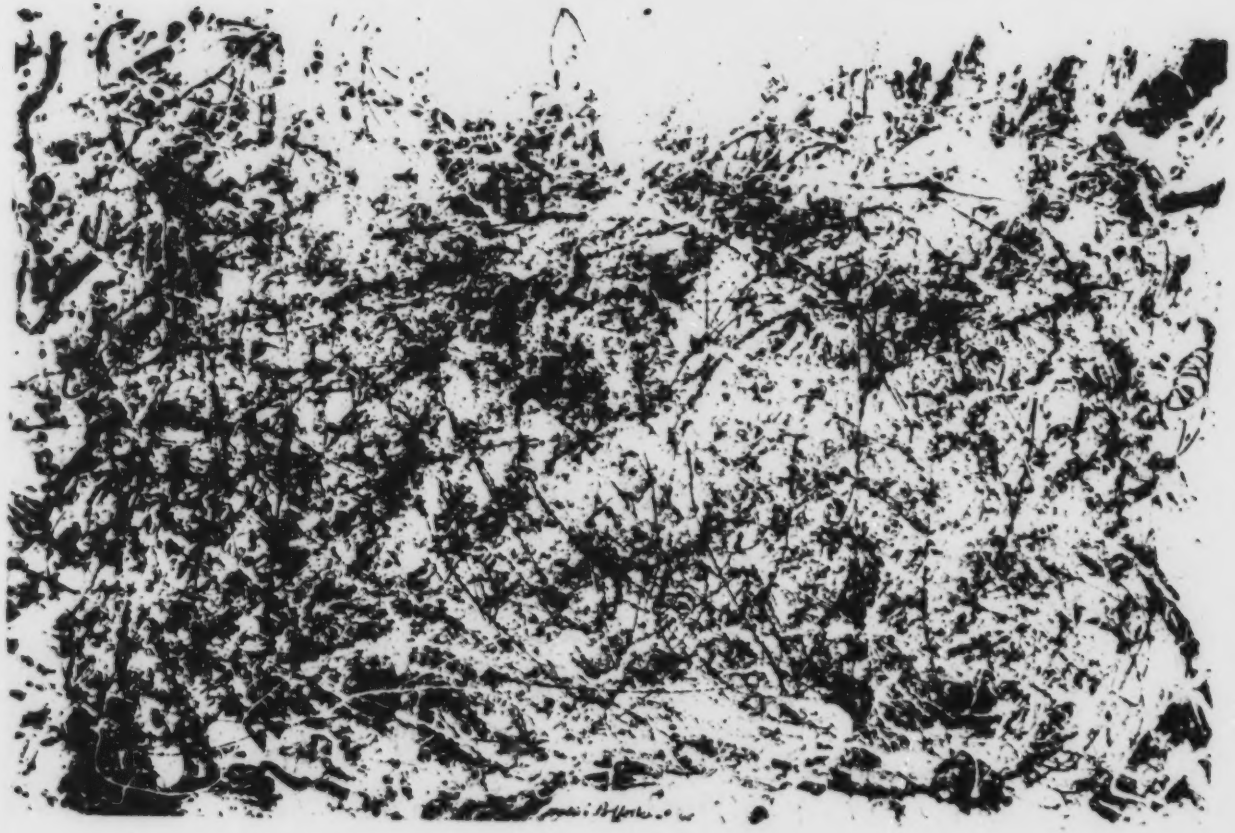
On ne peut soupçonner A. Kaprow de connivence avec la "ligne de parti" formaliste. Cet artiste théoricien, créateur de happenings, valorisant l'intervention plutôt que le produit artistique, serait à classer dans la descendance de Duchamp, dans cette tradition "autre" de l'avant-garde, bannie par Greenberg et Fried. Son article à scandale de la revue *Artnews* de l'automne 64 voulait attirer l'attention sur le changement de statut et d'attitude de l'artiste qui avait quitté les rangs de la bohème pour devenir un citoyen respecté, un spécialiste à part entière dans la société d'aujourd'hui. Kaprow n'était pourtant pas le premier à prendre la contrepartie du mythe rosenbergien de l'artiste aliéné par rapport à son milieu, qui reconstruit son moi et le monde sur les débris de la civilisation par la seule inspiration de son agir sur la toile. Le portrait de Pollock tel qu'esquissé depuis la fin des années quarante par la critique formaliste se rapprochait en effet de la description de Kaprow.

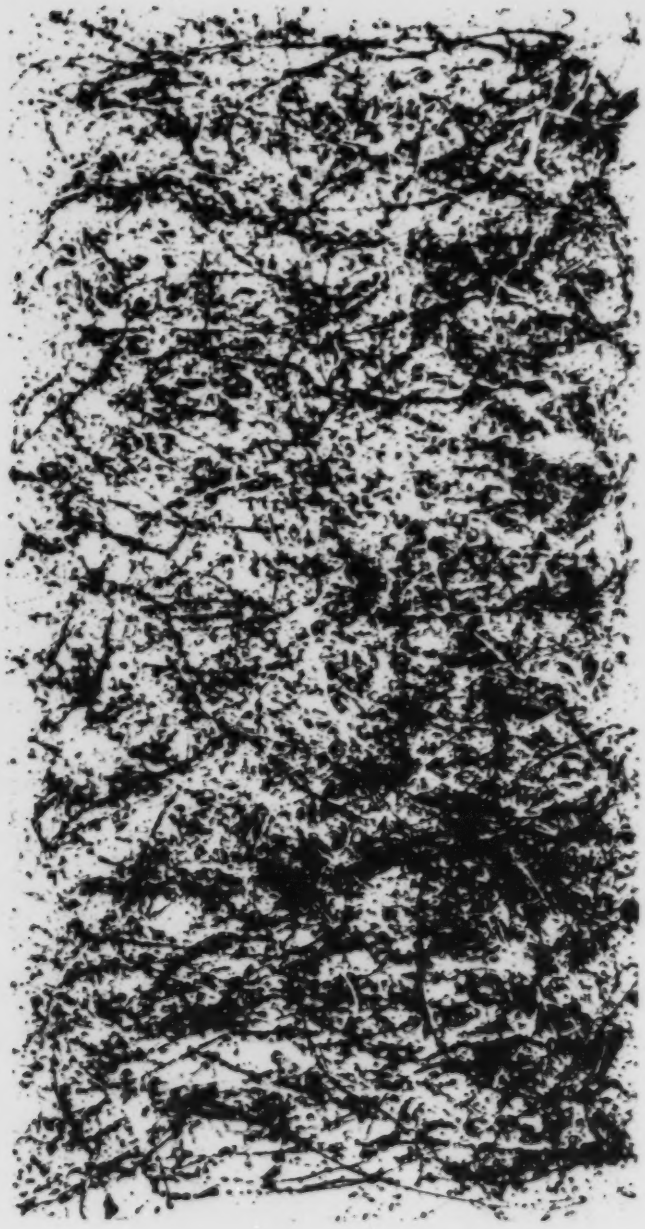
Pollock: un technicien accompli et une compétence en art. Voilà comment nous apparaît l'artiste dans les textes de Greenberg postérieurs à la mort de l'artiste. Au moment où il sacrifie à l'abondance des superlatifs pour se concentrer sur l'importance historique du peintre, Greenberg insiste sur les qualifications de Pollock et sur la valeur de sa formation. Dans un article publié moins d'un an après l'accident fatal et qui se présente comme un court hommage à l'artiste défunt[67], le critique reprend les points saillants de la "carrière" de Pollock, son intérêt précoce pour l'art, l'influence de son frère aîné, Charles, un peintre qui enseigne au Michigan State College, ses études artistiques au Manual Arts High School de Los Angeles puis à l'Art Students League avec Thomas Benton, son emploi de peintre de chevalet pour le Federal Art Project, son mariage avec un autre artiste, Lee Krasner, une ancienne étudiante de Hans Hofmann. Puis vient la liste des expositions depuis la première apparition à la McMillan Gallery et le lancement par Peggy Guggenheim. Peu de détails, dans le laconisme de la courte biographie, qui ne se rattachent directement à un long apprentissage et à une longue pratique du métier d'artiste.

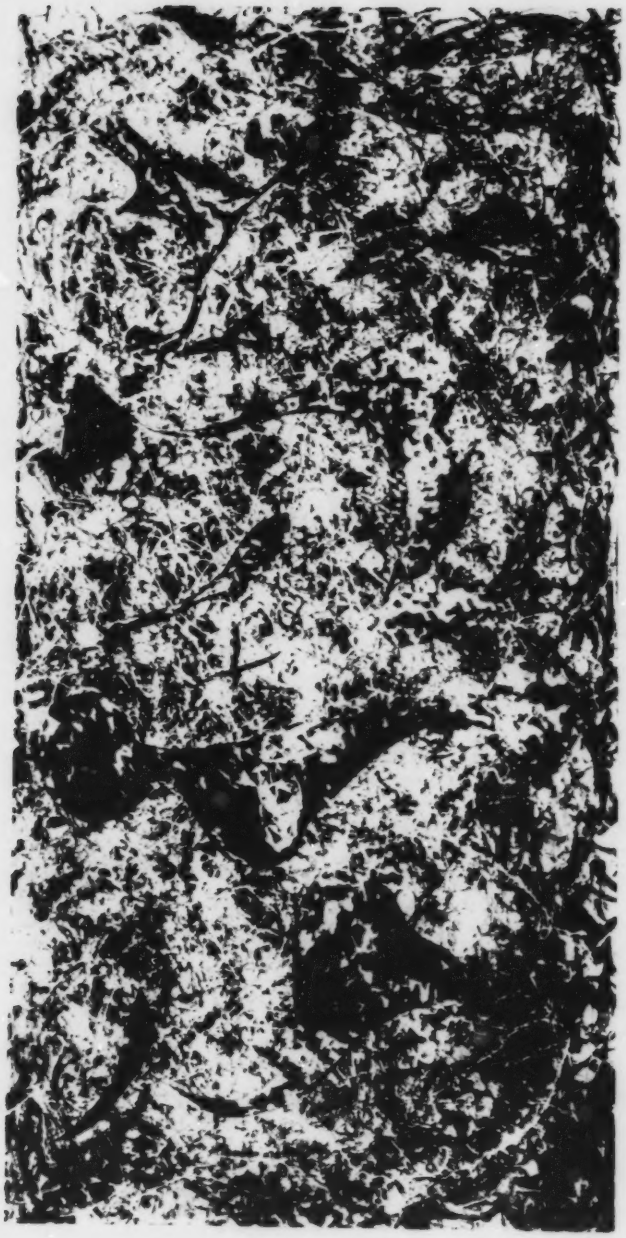
67. "Clement Greenberg: Jackson Pollock". *Evergreen Review*, vol. 1, nº 3, 1957, pp. 95-97.

Quatre ans plus tard, Greenberg reprend le même type d'arguments de façon plus polémi-









the Michigan State College, his art studies at the Manual Arts High School in Los Angeles and then at the Art Students League with Thomas Benton, his job as an easel artist for the Federal Art Project, his marriage with another artist, Lee Krasner, a former pupil of Hans Hofmann. Then come the list of exhibitions from his first appearance at the McMillan Gallery and his launching by Peggy Guggenheim. In the terse style of the short biography, there are few details which are not directly related to the long years of apprenticeship and plying of the artist's trade.

Four years later, Greenberg repeats the same type of arguments in a more polemical manner in an article in the *New York Times Magazine* which is supposed to explain the rapid expansion in the market for Pollock's work[68]. Attacking the critics who pass the painter off as a "cosmic primitive," he maintains that Pollock had made great efforts to assimilate the norms and conventions of painting[69]. He even uses, modifying it for the purpose, one of Pollock's most famous sayings which shows him a prey to the forces of the unconscious. The original text said: "When I am in my painting, I'm not aware of what I am doing."[70] Greenberg's correction is based on a rectification made by Pollock himself several years later: "When I am in my painting, I have a general notion as to what I am about."[71]

Pollock is not only conscious, he has mastered his style: he has learned to control the drip as well as if he were handling a paint-brush, he touches up his pictures and sometimes works slowly. The non-conformity of his methods has therefore been exaggerated[72]. He is an integral part of the New York artistic scene. He likes to discuss art and his remarks show great insight and knowledge. It is Pollock's person (more particularly the person when drunk) that accounts for his reputation as an *artiste maudit*[73]. His art is safe from such deformation: "After all, it was *good* art," he will repeat the following year, in a virulent attack on the errors of non-formal criticism[74]. The *New York Times* text traces a physical portrait of Pollock which is not without interest for the remainder of the analysis. Having described the artist as of medium height and prematurely bald, he adds:

> *... he made a paint of dressing conventionally when away from home, and before he grew a beard he would have been taken more readily for a civil engineer than an artist.*[75]

It is well-known that Greenberg's criticism was originally coloured by marxist sympathies. He is even supposed to have suggested that his approach could be explained as a brand of trotskyism reconverted into the theory of *l'art pour l'art*[76]. Barbara Rose detected traces of this political commitment in the tone and arguments of formalist criticism which was not only interested in the "dialectics" of art history but also in the "radicalism" of its creators[77]. Yet if a list is made of the adjectives used by Greenberg and Fried in their texts to describe Pollock and his painting, this does not quite add up to the "pure" revolutionary. The formalist hero seems to have acquired the virtues of the young American technocrat or executive along the way.

He appears, in fact, with a blend of moral and psychological qualities which predispose him for consecration. He is "serious," "aware," "ambitious," "able to compete for recognition," and able to achieve "astounding progress." His art "achieved," "advanced," "difficult," "of absolute rigor," and "inevitability of its logic," still proves "optimist," "positivist," "concrete," and "successful." As the traits of the great painter become clearer, another picture takes shape, superimposed on it: that of the great critic whose sense of responsibility, intelligence and competence will enable him to make lucid and insightful choices[78].

Meaningful artistic activity amounts to the sole task of solving the problems posed by the art of the past to ensure the march of history. Thus, the temporary return to black and white enables Pollock's generation to focus on

68. "The Jackson Pollock Market Soars," *The New York Times Magazine*, April 16, 1961, pp. 42, 132, 135.

69. *Ibid*., p. 42.

70. "My Painting," *Possibilities*, Winter 1947-1948, p. 99.

71. "The Jackson Pollock Market Soars," *The New York Times Magazine*, *art cit*

72. *Ibid*., p. 135.

73. *Ibid*

74. "How Art Writing Earns Its Bad Name," *Encounter*, *art cit*., p. 68.

75. "The Jackson Pollock Market Soars," *The New York Times Magazine*, *art cit*., p. 135.

76. Kramer (H.), "A Critic on the Side of History: Notes on Clement Greenberg," *Arts Magazine*, October 1962, pp. 60-63.

77. "The Politics of Art, Part I. Problem of Criticism IV," *Artforum*, February 1968, p. 32.

78. See more especially Fried (M.), "New York Letter," *Art International*, May 1963, pp. 69-70, and "New York Letter," *Art International*, April 25, 1964, pp. 57-58.

que dans un article du *New York Times Magazine* qui est supposé expliquer l'expansion rapide du marché des oeuvres de Pollock[68]. S'attaquant à la critique qui présente le peintre comme un "primitif cosmique", il soutient qu'il a déployé beaucoup d'efforts pour assimiler les normes et les conventions de la peinture[69]. Il se sert même, en la modifiant, d'une des citations les plus célèbres de Pollock qui le montrait livré aux forces de l'inconscient. Le texte original disait: "Quand je suis engagé dans l'acte de peindre, je n'ai pas conscience de ce que je suis en train de faire[70]." Greenberg corrige par une rectification de Pollock lui-même qui aurait déclaré quelques années plus tard: "Lorsque je peins j'ai une idée générale de ce que je suis en train de faire[71]."

Pollock n'est pas seulement conscient, il est maître de son style: il a appris à contrôler le *drip* aussi bien que s'il manipulait un pinceau, il retouche ses tableaux et il lui arrive de travailler lentement. On a donc exagéré le non-conformisme de ses procédés[72]. Il fait partie intégrante de la scène artistique new-yorkaise. Il aime discuter d'art et ses interventions manifestent beaucoup de clairvoyance et de savoir. C'est dans la personne de Pollock (et plus spécifiquement dans la personne en état d'ébriété) que l'on trouve des raisons de sa réputation d'*artiste maudit*[73]. Son art est à l'abri d'une telle déformation: "Après tout, c'était du *bon* art", redira-t-il l'année suivante, dans une sortie virulente contre les errances de la critique non formelle[74]. Le texte du *New York Times* trace un portrait physique de Pollock qui n'est pas sans intérêt pour la suite de l'analyse. Après avoir précisé qu'il était de taille moyenne et prématurément chauve il ajoute:

> (...) il se faisait un devoir de se vêtir d'une manière conventionnelle quand il n'était pas à la maison, et avant qu'il ne se laisse pousser une barbe, on l'aurait plus volontiers pris pour un ingénieur civil que pour un artiste[75].

L'on sait que la critique de Greenberg était teintée, à l'origine, par ses sympathies marxistes. Il aurait même suggéré que sa démarche pouvait s'expliquer comme un trotskisme reconverti en théorie de l'art pour l'art[76]. Barbara Rose croyait retrouver des traces de ce premier engagement politique dans le ton et les arguments de la critique formaliste, intéressée non seulement à la "dialectique" de l'histoire de l'art mais aussi au "radicalisme" de ses créateurs[77]. Si l'on fait le relevé des qualificatifs attribués à Pollock et à sa peinture dans les textes de Greenberg et de Fried, pourtant, ce n'est pas tout à fait le révolutionnaire "pur" que l'on rencontre. Le héros formaliste semble avoir assumé, en cours de route, les vertus du technocrate ou du jeune cadre américain.

Il apparaît en effet avec un mélange de qualités morales et psychologiques qui le prédisposent à la consécration. Il est "sérieux", "réfléchi", "ambitieux", "capable de soutenir la compétition pour se faire reconnaître" et "susceptible d'accomplir des progrès étonnants". Son art "accompli", "avancé", "difficile", "d'une rigueur absolue" et "d'une logique inévitable" s'avère encore "optimiste", "positiviste", "concret" et se trouve "couronné de succès". À mesure que se précisent les traits du grand peintre, une autre image se dessine, en surimpression: celle du grand critique dont le sens des responsabilités, l'intelligence et la compétence vont lui permettre des choix lucides et éclairés[78].

L'activité artistique signifiante se résume à une seule tâche qui consiste à solutionner les problèmes posés par l'art du passé pour assurer la marche de l'histoire. Ainsi le retour temporaire au noir et blanc permet-il à la génération de Pollock de se concentrer sur la structure du tableau et de transcender le modèle cubiste[79]. Pollock lui-même instaure une problématique du dessin et de la figuration qui se dénouera dans la Post-Painterly Abstraction. La peinture "n'est pas seulement source de plaisir pour l'oeil. C'est une entreprise dialectique, cognitive et (dans le sens fort du terme) conventionelle"[80]. L'exigence intellectuelle rejoint la contrainte morale:

68. "The Jackson Pollock Market Soars", *The New York Times Magazine*, 16 avril 1961, p. 42, 132, 135.

69. *Ibid.*, p. 42.

70. "My Painting", *Possibilities*, hiver 1947-1948, p. 99.

71. "The Jackson Pollock Market Soars", *The New York Times Magazine*, art. cité p. 42.

72. *Ibid.*, p. 135.

73. *Ibid*

74. "How Art Writing Earns Its Bad Name", *Encounter*, art. cité, p. 68.

75. "The Jackson Pollock Market Soars", *The New York Times Magazine*, art. cité, p. 135.

76. Kramer (H.), "A Critic on the Side of History: Notes on Clement Greenberg", *Arts Magazine*, octobre 1962, pp. 60-63.

77. "The Politics of Art, Part I: Problems of Criticism IV", *Artforum*, février 1968, p. 32.

78. Voir plus particulièrement Fried (M.), "New York Letter", *Art International*, mai 1963, pp. 69-70, et "New York Letter", *Art International*, 25 avril 1964, pp. 57-58.

79. Greenberg (C.), *The Nation*, 24 avril 1948, p. 448.

80. Fried (M.), "Jules Olitski's New Paintings", *Artforum*, novembre 1965, pp. 36-40.

the structure of the painting and to transcend the Cubist model[79]. Pollock himself introduces a problem of drawing and figuration which will be resolved in Post-Painterly Abstraction. Painting "... is not merely a gratification for the sight. It is a dialectical, cognitive and (in the deep sense of the word) conventional enterprise."[80] The intellectual requirement coincides with the moral constraint:

> *... modernist painting has gone a long way toward effacing the traditional distinctions between problems in morals and problems in art... Once the painter who accepts the basic premises of modernism becomes aware of particular problem thrown up by the art of the recent past, his action is no longer gratuitous but imposed.*[81]

The history of art seen as the alignment of all successful solutions found to a long series of problems seems to obey an ideology of performances and efficiency. Is formalist criticism unaware that into its discourse have slipped these affinities with the values of a technocratic society dedicated to success and progress? Greenberg in fact, held the opposite view in an article written in '59[82] concerning the justification for abstraction and the values proposed by art to those of society:

> *... this seemingly new kind of art has emerged as an epitome of almost everything that disinterested contemplation requires, and as both a challenge and a reproof to a society that exaggerates, not the necessity, but the intrinsic value of purposeful and interested activity*[83].

Although the artist, as a specialist in art, stands aloof in relation to the American Way of Life, he is tributary of it in the very exaltation of specialization. The critic Leo Steinberg had already noted, with regard to the formal preferences of modernist theory for an integrated design, terminological affinities with the Detroit automobile industry[84]. It is therefore no coincidence if this critical system, more than any other, governs the gradual domination of American art over international production. It is moved by the same forces as economic imperialism.

The profile of the technocratic artist will be rounded out, moreover, if the exploration of adjectives used to describe him is pursued, by a series of other traits centered this time round the idea of power. "Full of energy," the artist defines himself by "force," "exasperation," "nativeness of violence", "rougher" and "more brutal" which are not unfamiliar with the whole American mythology of the conquering hero. His art is in keeping, "monumental," "audacious," "intense," "violent," "extravagant," "riskier," "strongest," "bold," he has "breath," he is "overpowering." Lucy R. Lippard, who fights a feminist battle against Greenberg's theory, rightly points out how artists singled out for admiration constitute models "of male authority."[85] Pollock is the living incarnation of this approach. It is no surprise that, with such a husband, Lee Krasner Pollock did not succeed in asserting herself, according to Greenberg's own judgement:

> *I never went for her paintings. She immolated herself to Pollock. Lee should have had more faith in herself and more independence.*[86]

Other more "aesthetic" qualities, and fewer in number, will be added to these roughhewn traits. An artist of "virtuosity," "sophistication," "harmony," "balance," he achieves the Apollonian perfection of a great classical model. He will never be met on the side lines. He does not have "glamour" but nor will he stoop to being "provocative" or "subversive." Apparently, the mainstream does not accept deviations.

79. Greenberg (C.). *The Nation*, April 24, 1948, p. 448.

80. Fried (M.). "Jules Olitski's New Paintings." *Artforum*, November 1965, pp. 36-40.

81. Fried (M.). *Three American Painters*. Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Mass., 1955, pp. 5, 7-8.

82. "The Case for Abstract Art." *The Saturday Evening Post*, August 1, 1959, pp. 18, 69-70, 72.

83. *Ibid.*, p. 70.

84. Other Criteria, in Other Criteria. Oxford University Press, London, Oxford, New York, 1972, p. 79.

85. Lippard (L.). Introduction, in *From the Center*. Dutton, New York, 1976, p. 3.

86. Greenberg quoted in Nemser (C.). "Lee Krasner's Paintings 1946-49." *Artforum*, December 1973, p. 64.

> (...) la peinture moderniste a fait un grand pas vers la disparition de la distinction traditionnelle entre les problèmes de morale et les problèmes d'art(...) Une fois qu'un peintre qui a accepté les prémisses du modernisme prend conscience d'un problème particulier surgi de l'art du passé récent, son action n'est plus gratuite mais imposée[81].

81. Fried (M.). *Three American Painters*. Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 1965, pp. 5, 7-8.

L'histoire de l'art conçue comme alignement de toutes les solutions heureuses apportées à une longue suite de problèmes semble obéir à une idéologie de la performance, de l'efficacité. Est-ce à l'insu de la critique formaliste que se glissent dans son discours ces affinités avec les valeurs d'une société technocratique vouée à la réussite et au progrès? Greenberg opposait en effet dans un article de 1959[82] sur le bien fondé de l'abstraction, les valeurs proposées par l'art à celles de la société:

> (...) cet art nouveau en apparence a émergé comme un *épitomé* de presque toutes les exigences de la contemplation désintéressée et se présente à la fois comme un défi et un reproche face à une société qui exagère non seulement la nécessité mais aussi la valeur intrinsèque de l'activité utile et intéressée[83].

82. "The Case for Abstract Art", *The Saturday Evening Post*, 1er août 1959, pp. 18, 69-70, 72.

83. *Ibid.*, p. 70.

Si l'artiste, comme spécialiste de l'art, prend ses distances par rapport à l'*American Way of Life*, il en est tributaire dans l'exhaltation même de sa spécialisation. Le critique Léo Steinberg avait déjà perçu, au niveau des préférences formelles de la théorie moderniste pour un *design* intégré, des affinités de vocabulaire avec l'industrie automobile de Détroit[84]. Ce n'est donc pas par hasard que ce système critique préside, plus que tout autre, à la domination progressive de l'art américain sur la production internationale. Il est mû par les mêmes ressorts que l'impérialisme économique.

84. "Other Criteria", dans *Other Criteria*. Oxford University Press, London/Oxford/New York, 1972, p. 79.

Au profil de l'artiste technocrate vient d'ailleurs s'ajouter, si l'on continue l'exploration des épithètes destinées à le caractériser, une série d'autres traits qui s'articulent plutôt autour de la notion de puissance. "Plein d'énergie" l'artiste se spécifie par une "force", une "exaspération", une "violence naturelle", une "rudesse" et une "brutalité" qui ne sont pas étrangères à toute une mythologie américaine du héros conquérant. Son art est à l'avenant, "monumental", "audacieux", "intense", "violent", "extravagant", "risqué", "fort", téméraire", il a "du souffle", il "vainc". Lucy R. Lippard, qui mène contre la théorie de Greenberg un combat féministe, souligne à juste titre comment les artistes imposés à l'admiration constituent des modèles "d'autorité mâle"[85]. Pollock en est la vivante incarnation. Comment s'étonner que, muni d'un tel conjoint, Lee Krasner Pollock n'ait pas réussi à s'affirmer, selon le propre jugement de Greenberg:

> Je n'ai jamais été emballé par sa peinture. Elle s'est immolée à Pollock. Elle aurait dû avoir davantage foi en elle-même et plus d'indépendance[86].

85. Lippard (L.), "Introduction", dans *From The Center*. Dutton, New York, 1976, p. 3.

86. Greenberg cité dans Nemser (C.), "Lee Krasner's Paintings 1946-49", *Artforum*, décembre 1973, p. 64.

D'autres qualités plus "esthétiques" viendront, moins nombreuses, adoucir ces traits "taillés à la hache". Artiste "virtuose", "sophistiqué", "harmonieux", "équilibré", il atteint la perfection apollinienne d'un grand modèle classique. On ne le rencontrera jamais dans les marges. Il n'a pas le "clinquant" de la mode mais il ne tombera pas non plus dans la "provocation" et la "subversion". Le *mainstream*, semble-t-il, n'admet pas les déviations.

L'erreur de l'un...

On voit donc, au terme de cette recherche fragmentaire qui tente de s'orienter, au ras des mots, dans l'idéologie de la critique formaliste, surgir un point de convergence qui ramène toujours le sujet-peintre à l'histoire. La cote d'excellence par rapport à sa génération lui permet de

L'erreur de l'un...

Thus, at the conclusion of this fragmentary research which has tried to find its bearings, at the verbal level, in the ideology of formalist criticism, a point of convergence is seen to emerge which always refers the painter-subject back to history. His high standing in relation to his generation places him at a crossroads in the history of art. His intellectual and moral profile, on the other hand, show that he is linked with another history which extends far beyond the field of art: that of American post-industrial society.

It may be asked how a formalism theoretically dedicated to self-criticism changed into such a process of legitimation. Greenberg, in fact, traced modernism back to the purge of logic, in Kant, by means of logic[87]. Formal analysis, moreover, does not necessarily call for such a need for attachment to the legacy of the past[88]. Obsessed by the pursuit of an overly essentialist definition of painting, American formalism has not perceived the self-critical act as a means of tracking down and ejecting the traces of the dominant ideology from the artistic act. Nor has the situation of post-war American art encouraged it to do so. It seems to be precisely withdrawal and absence from politics which, after the protest marches of the Depression years, finally earned American artists their entrance into the history of art. Formalism has presided over this entrance. The moment had been so long awaited by American artists that the first school of criticism to accompany them on their way can hardly be blamed for not having theorized the rupture.

Nicole Dubreuil-Blondin

87. "Modernist Painting," *Art and Literature*, art. cit.

88. Certain European approaches to formalist criticism, that of Marc Le Bot, for example, operate with quite different foundations.

THE LIBERATION OF PAINTING

All *decoding methods* can be *"applied" to contemporary works of art.*
It can be done: 1. *The ability to do so exists. each method can, in principle, be applied and each work explained.*
2. *it is not something* impossible
it is something possible, a contingency.
3. *it is* permissible;
it is not forbidden.

Jean-François Lyotard[1]

It has been said of Jackson Pollock's great drip paintings that they are as revolutionary in the history of painting as the (re)discovery of perspective at the time of the Renaissance. Had it not already been said, it should be said now. But there are also less favorable opinions which suggest that there is nothing in these paintings and that their only value lies in what has been written about them. Their "emptiness" might also be recuperated by acknowledging that they symbolize the artist's state of mind at certain moments of his troubled life. The commentary we wish to make in this paper takes the very opposite stand from this kind of biographical interrogation,[2] with the immediate implication that any question as to possible connections between the artist's life and his work will be eliminated. It is even no exaggeration to say that knowing the identity of the author of these pictures which interest us is of little importance. Our line of enquiry will rather be that of *pictorial form*, but without limiting ourselves to strictly *formalist* observations.[3]

Our aim is to bring out a *critical* dimension which seems to have been underplayed in the leading interpretations of Pollock's work, particularly in the works of 1947 to 1951 and more speci-

1. Petites ruminations sur le commentaire d'art. *Opus international* No 70-71, Winter 1979, p. 16.

2. Certain parts of this text have been presented, in abridged or different versions, as lectures: "Jackson Pollock: icone, indice, symbole" to the Annual Meeting of the Universities Art Association of Canada (Halifax, February 1979); "Autour de Borduas et Pollock: la dé-narrativisation de la peinture" at the Cultural Centre of the University of Sherbrooke (March 1979) and finally "L'enonce sans enonciation" at the Annual Meeting of the Canadian Association of Semiotic Research, held during the Conference of the Learned Societies (Saskatoon, May 1979). Reference is also made here to an issue discussed in passing in "The Tenacity of the Sign: Borduas in New York," *Artscanada*, December 1978/January 1979, pp. 31-38.

3. Even though we shall be borrowing extensively from Clement Greenberg's reductive theory. On the specificity of this formalism, *cf.* within the analyses of F.-M. Gagnon and N. Dubreuil-Blondin.

se situer en un lieu de l'horizontale traversé par la verticale de l'histoire de l'art. Son profil intellectuel et moral le montre d'autre part lié à une autre histoire qui déborde largement le champ de l'art: celle de la société américaine post-industrielle.

On peut se demander comment un formalisme voué théoriquement à l'auto-critique a pu se transformer en une telle instance de légitimation. Greenberg faisait en effet remonter le modernisme à l'épuration, chez Kant, de la logique par les moyens de la logique[87]. L'analyse formelle, d'autre part, n'appelle pas nécessairement un tel besoin de rattachement à l'héritage du passé[88]. Obsédé par la poursuite d'une définition trop essentialiste de la peinture, le formalisme américain n'a pas perçu l'acte d'auto-critique comme moyen de traquer et d'expulser de l'activité artistique les traces de l'idéologie dominante. La situation de l'art américain après la guerre ne l'y a pas encouragé non plus. Il semble que ce soit justement le repliement, l'absence du politique qui, après les descentes dans la rue des années de Crise, ont enfin valu aux artistes américains leur entrée dans l'histoire de l'art. Le formalisme a présidé à cette entrée. Le moment avait été si longtemps attendu par des artistes américains qu'on peut difficilement reprocher à la première école de critique qui a accompagné leur succès de ne pas avoir théorisé la rupture.

Nicole Dubreuil-Blondin

87. "Modernist Painting", *Art and Literature*, art. cité.

88. Certaines pratiques européennes de critique formaliste, celle de Marc Le Bot par exemple, opèrent avec de tout autres fondements.

LA LIBÉRATION DE LA PEINTURE

On peut "appliquer" toutes les méthodes de décodage aux oeuvres d'art contemporaines.

On peut: 1. on a la capacité de le faire; chaque méthode en principe est apte à s'appliquer et chaque oeuvre à être expliquée;
2. ce n'est pas une chose impossible c'est une chose possible, contingente;
3. on a le droit de le faire; ce n'est pas une chose interdite.

Jean-François Lyotard[1]

On a dit des grands tableaux à *drips* de Jackson Pollock qu'ils étaient aussi révolutionnaires dans l'histoire de la peinture que la (re)découverte de la perspective à la Renaissance. On ne l'aurait pas dit qu'il faudrait le dire. Il existe aussi des opinions moins favorables qui portent à croire que dans ces tableaux il n'y a rien et qui soutiennent qu'ils ne valent que par ce qu'on a écrit sur eux. On pourrait aussi récupérer ce "vide" des tableaux en admettant qu'ils symbolisent l'état d'âme de l'artiste à certains moments de sa vie troublée. Le commentaire que l'on voudrait faire ici se tient à l'extrême opposé de ce genre d'interrogation biographique[2]. C'est donc dire d'emblée que toute question relative aux rapports entre la vie et l'oeuvre de l'artiste sera évacuée. Sans excès, nous pourrions même ajouter qu'il nous importe peu de savoir quel est l'auteur de ces tableaux qui nous intéressent. Notre problématique sera plutôt celle de la *forme picturale*, sans toutefois se réduire à des observations strictement *formalistes*[3]. Nous voudrions dégager une dimension *critique* qui semble avoir été occultée par les discours dominants sur l'oeuvre de Pollock, spécifiquement sur les oeuvres de 1947 à 1951 et plus précisément sur les grandes toiles que Pollock, entre deux périodes de figuration (au sens général de ce terme), couvre d'éclaboussures et de dégoulinades.

1. "Petites ruminations sur le commentaire d'art", *Opus international*, nº 70-71, hiver 1979, p. 16.

2. Dans des versions abrégées ou différentes, certaines parties de ce texte ont été présentées sous formes de communication: "Jackson Pollock: icone, indice, symbole", au congrès annuel de l'Association d'Art des Universités du Canada, (Halifax, février 1979), "Autour de Borduas et Pollock: la dé-narrativisation de la peinture", au Centre culturel de l'Université de Sherbrooke (mars 1979) et enfin "L'énoncé sans énonciation", au congrès annuel de l'Association canadienne de recherche sémiotique, dans le cadre du congrès des Sociétés savantes (Saskatoon, mai 1979). Est aussi reprise ici une problématique traitée au passage dans "The Tenacity of the Sign. Borduas in New York", *Artscanada*, décembre 1978 -janvier 1979, pp. 31-38.

3. Même si nous emprunterons largement à la théorie réductrice de Clement Greenberg. Sur la spécificité de ce formalisme, cf ici même les analyses de F.-M. Gagnon et de N. Dubreuil-Blondin.

fically the great canvases that Pollock, between two periods of figuration (in the general sense of the word), covered with splashes and drips.

This short interval away from figuration has been dialectically interpreted in its negativeness in relation to the figurative periods between which it is sandwiched. In our opinion, this is to imprison the dynamics of these works in *significations*. On the contrary, we shall consider their formal specificity in the resistance they show to interpretations which try to grasp the works to make them mean something. In other words, we shall have to recognize a force at play in these singular pictures which presents a figure of elusiveness,[4] or even a constant flight from signification which ensures each painting its full meaning. In actual fact, what is more particularly expressive in the pictorial form of Pollock's paintings and which can never be communicated in words, is the inexpressible element underlying any work of art: the desire at its very beginnings. This is why we shall not, in our turn, try to interpret the irreducible element that animates these paintings, the meaning of which is the very mobility they represent, as in a fantasy. The interpretation is too much on the side of the real, through its wish for the representative; whereas these pictures of Pollock's are precisely on the side of desire, in other words, of resistance to all forms of representation. In fact, no discourse is possible on the signification(s) of these works because *they mean nothing*. Which does not imply that they are *meaningless*. These great surfaces covered in drips are a certain form of painting (in other words, they certainly *are* painting) and what is important in them is the reaction provoked by the trace they bear of this elusive element and of which they are the expression.

Yet the contemporary work of art calls for words,[5] and even provokes them. And assuredly these in question here more than any others. But we must abandon any attempt to produce an interpretative text. Our commentary, in other words the way we shall show these works, should then try to concentrate on the potential energy contained in the works themselves rather than confine it to *one* interpretation (or theory), namely to one point of view which renders all proliferation of meanings impossible. In other words, we shall not try to know what these works say, or be right about them, which would, moreover, merely imply reducing (for reassurance) the *signifiance* of the works, for only a moment and only for oneself, but rather attempt to do justice to the truth of these works which, for their part, try freely to express the desire *at work* in the desire to paint.[6]

In short, to experience the anguish of the event created by each of these works.[7]

For in fact, they represent nothing but, on the contrary, make reality unreal, fantasywise, by containing their interdiction within themselves, by becoming a place of tension, of intensity, by showing what is missing — which is not, as has been said, figuration, but the very realisation of the desire. This period of Pollock's painting is, in fact, a hole: primarily in the artist's figurative pictorial output, but above all in the history of painting; a hole, a between period, slight room to move, in other words a little space which suddenly allows playfulness to emerge, to show itself by impressing itself on the surface of the canvas, or, more accurately, to express itself by impregnating itself with the paint in the canvas of the picture whose surface, together, they agitate.

Revolutionary painting, we said. Yet we do not think it right to attach this revolutionary characteristic solely to the expressionist deconstruction of figuration (Abstract Expressionism), nor to a greater degree, or exclusively, to the novelty of the painting technique (Action Painting). The "abstract" iconography and the processes of executing the works, which are probably important here because the picture very explicitly bears their traces, are only elements of a more complex production. It is the total pictorial situa-

4 Figure as understood by Lyotard (J.-F.) in Discours Figure Paris, Klincksieck 1971: the painted object as it belongs to an order of existence which is neither that of language (i.e. transforming) nor that of practical reality (i.e. transformable) and would remain a gap in reality.

5 Lyotard (J.-F.), art. cit., p. 17.

6 Thus, our commentary (or the theory, or rather theories, on which it is based) would also derive its meaning from the pleasure principle. But, like the works it describes and in which the death instinct will be seen to play a major role, it will leave a sense of dissatisfaction; moreover, always paralleling the works it describes, though remaining strongly attached to them since they are its cause, it can only be offered here in the hope that it, in turn, will seduce, in other words generate comments which will take up whatever elements in it can be displaced. Like these works, then, it does not seek to communicate, for there is no message, but to promote action, because it is imbued with intensities. This obviously does not prevent anyone from using it in some other way, as exchange-value, for instance, by channeling its energy through symbolization towards an institution (ideological recuperation — desire fulfilled in illusion). A non-consumable commentary would, however, have to be conceived.

7 Because, precisely, the desire which is manifest in them is marked by the presence of the death instinct.

Ce court moment d'absence de figuration a été interprété dialectiquement, dans sa négativité, en regard des périodes figuratives qui l'encadrent. À notre avis, cela fige dans des *significations* la dynamique propre à ces oeuvres. Nous considérons au contraire leur spécificité formelle dans ce qu'elle affirme de résistance aux discours qui cherchent à les saisir pour la faire signifier. Autrement dit, nous devrons reconnaître dans ces tableaux singuliers une force à l'oeuvre qui propose une *figure* de l'insaisissable[4], ou même une fuite perpétuelle de la signification qui conserve à chaque tableau son plein de sens. En réalité, ce qui s'exprime plus particulièrement dans la forme picturale de ces tableaux de Pollock et qui restera incommunicable dans les mots c'est l'indicible qui fonde toute oeuvre: le désir à son origine. C'est pourquoi nous ne chercherons pas à notre tour à soumettre au discours l'irréductible qui anime ces tableaux dont le sens est la mouvance même qu'ils *figurent* à la manière du fantasme. Le discours est trop du côté du réel par sa volonté de représentation; alors que ces tableaux de Pollock sont justement du côté du désir, c'est-à-dire de la résistance à toute forme de représentation. En fait, il n'y a pas de discours à produire sur la ou les significations de ces oeuvres parce qu'elles ne *signifient rien*. Ce qui ne veut pas dire qu'elles n'ont pas de sens. Ces grandes surfaces recouvertes de *drips* sont une certaine forme de peinture (autrement dit, elles sont assurément de la *peinture*) et ce qui importe en elles est ce qu'elles font faire par la trace qu'y a laissé l'insaisissable dont elles sont l'expression.

4. *Figure*, tel que l'entend Lyotard (J.-F.) dans *Discours, Figure*. Paris, Klincksieck, 1971: l'objet peint tel qu'il appartient à un ordre d'existence qui n'est pas celui du langage (c'est-à-dire transformateur) ni celui de la réalité pratique (c'est-à-dire transformable), et resterait un "trou" dans la réalité.

L'oeuvre d'art contemporaine appelle pourtant les mots[5], elles les provoque même. Et sans doute celles dont il est ici question plus que toutes les autres. Mais il faut renoncer à produire un texte interprétatif. Le commentaire, c'est-à-dire la façon dont nous montrerons ces oeuvres, devrait alors essayer de prendre en charge le potentiel énergétique contenu dans les oeuvres elles-mêmes plutôt que de le limiter à *une* interprétation (ou une théorie), c'est-à-dire à un point de vue qui immobilise la prolifération sémantique. Autrement dit, ne pas chercher à savoir ce que ces oeuvres disent, ou à dire vrai sur elles, ce qui ne serait du reste que réduire (pour se rassurer), que pour un moment et que pour soi, la signifiance des oeuvres, mais plutôt tenter de rendre justice à la vérité de ces oeuvres, qui de leur côté, essaient d'exprimer librement le *travail* du désir dans le désir de peindre[6].

5. Lyotard (J.-F.), art. cité, p. 17.

Bref, vivre l'angoisse de l'événement que crée chacune de ces oeuvres[7].

Car en effet elles ne *représentent rien* mais *déréalisent* au contraire la *réalité*, comme le fantasme, en contenant en elles-mêmes leur interdit, en devenant lieu de tension et d'intensité, en montrant ce qui manque et qui n'est pas, comme on l'a dit, la figuration, mais la réalisation même du désir. Cette période de la peinture pollockienne est en effet un trou; d'abord dans la production picturale figurative de l'artiste, mais surtout dans l'histoire de la peinture: un trou, un entre-deux, un espace de jeu donc, c'est-à-dire un petit espace qui permet tout à coup au ludique de surgir, de se manifester en s'imprimant sur la surface de la toile, ou plus exactement de s'exprimer en s'imprégnant avec la couleur dans la toile du tableau dont, ensemble, ils agitent la surface.

Peinture révolutionnaire disions-nous. Cependant, nous croyons qu'il n'est pas juste d'impartir ce caractère révolutionnaire à la seule déconstruction expressionniste de la figuration *(Abstract Expressionism)*, ni davantage, ou exclusivement, à la nouveauté de la technique d'exécution *(Action Painting)*. L'iconographie "abstraite" et les procédés de réalisation, qui importent sans doute ici parce que le tableau en garde très explicitement les traces, ne sont que les éléments d'une mise en scène plus complexe. C'est la situation picturale globale que nous tenterons d'examiner plus attentivement; nous le ferons exclusivement du point de vue du spectateur, c'est-à-dire du destinataire qui a l'habitude d'être confronté à un autre genre de

6. Ainsi notre commentaire (où la théorie, ou plutôt les théories qui nous serviront d'opérateurs) prendrait aussi son sens du côté du plaisir. Mais, comme les oeuvres dont il parle et dont on verra qu'elles ont beaucoup affaire à la pulsion de mort, il restera marqué par l'insatisfaction: étant du reste toujours à côté des oeuvres commentées, mais tout en y restant fortement attaché puisqu'il en est un effet, il ne peut être ici qu'offert en espérant à son tour séduire, c'est-à-dire engendrer des commentaires qui reprendront ce qu'il y a en lui de déplaçable. Comme ces oeuvres donc, il ne cherche pas à communiquer, car il n'y a pas de message, mais à faire agir, parce qu'il est chargé d'intensités. Cela n'empêche pas, évidemment, que, d'aucuns puissent s'en servir autrement, par exemple comme valeur d'échange en canalisant, par symbolisation son énergie vers une institution (récupération idéologique = désir réalisé dans l'illusion). Il faudrait cependant concevoir un commentaire qui serait non consommable.

7. Parce qu'en elles, justement, le désir qui s'y manifeste est marqué par la présence de la pulsion de mort.

tion which we shall try to examine in greater detail; we shall do so entirely from the point of view of the spectator, in other words, of the recipient who is used to being confronted with another kind of painting.[8] As we shall see, this point of view cannot be unique and stable: this is why we shall change our place *theoretically* without it being always easily definable — for we shall tend to prefer a borderline position — from the standpoints of psychoanalysis (whose diagnostic or clinical objectives we shall not espouse) towards that of a certain semiology (which will enlighten us by the negation it implies) to reveal another dimension of painting the pertinence of which emerges from the political standpoint. The "specialists" will reproach us for such laxity and heterogeneousness in our approach, but we admit that we are not a specialist in anything and that we let ourselves get carried away wherever the temptation of exciting works may lead us...

Revolutionary painting, we repeated. Not revolutionary because it contests and finally abolishes the existence of an established pictorial system to replace it by a "better" one, but rather because it overturns and reverses the very system it contests. Overturning it implies showing its hidden face; reversing it implies taking it back to the foundation which thus becomes visible. A painting by Pollock is the irruption of an *uncoordinated* driving force within the history (system) of painting. It is in this sense that Pollock's painting is a break with the past because it creates a divergence within the pictorial system itself, not a rhetorical divergence (like tropes in language) but a divergence which denies the very function of the pictorial system that its malfunctioning underscores. Pollock's painting is an event in the history of painting since the Renaissance because it seeks to deny its functioning, to contradict this history in order to reveal what it represses, what is hidden beneath representation. The emptiness revealed by the overturning of representation (which we shall henceforth call "figurative painting," to use the familiar term), is the *plane* of the canvas itself: the screen which already veils the world around it and in which it creates, as it were, a gaping hole. A screen which calls forth the expression of the desire, but anguishing nonetheless precisely because of the complete freedom it *donates* to the person who contemplates it and contemplates making use of it.

This is the situation that Pollock presents to the viewers of his works. But, in the meantime, the picture plane has been covered, colored in a certain way. What we shall try to show is how the spatial organization of the painted surface here and now conveys the original state of the raw canvas to the viewer. In other words, how Pollock's painted canvases are tantamount to an empty canvas for the spectator. But this may be ambiguous.

Indeed, if the raw canvas creates a state of waiting, of wanting but also anxiety for the artist, for the spectator a canvas painted in Pollock's manner adds to these qualities (which are probably not the only ones) that of enlightening negation. The situation is not quite the same, for there is something more. But the difference — the color of the canvas — would only be there in order to cancel itself out by showing that what it covers up is what really matters. The denial of the presence of color, in other words, the manifestation of its presence but at the same time the indication of its obliteration by its change into a "sign," is here what gives these paintings their meaning. While recalling the temporal and physical gap which separates them from the raw canvas, a gap which is the fulfillment of the very act of painting as the meeting of a surface and a colored substance, they want to be *like* that canvas. With a reminder, first of all, that comparison is an act which implies both a subject agent and a subject of comparison, it might be said that comparison is the figure (in the rhetorical sense) underlying Pollock's pictures. This might, however, be further qualified, perhaps to say rather that these pictures are metaphors[9] of painting, itself understood as a *libidinal device*.[10]

8. The critical function of these works was perhaps more obvious for their contemporaries and in the context of their production but there is every indication that it is just as active today. On a recent visit to the MOMA we happened to overhear the guide's comments on One 1950 stressing the existentialist and Rosenbergian interpretation and pointing up the automatism of its execution; she totally ignored the formalist dimension so that she was somewhat at a loss when she passed on to Newman's *Vir Heroicus Sublimis* in the next gallery, recuperating the purism of this painting through symbolism. From the same recuperative standpoint, the March 1979 number of *Artsmagazine* shows how the academic approach neutralizes Pollock's revolutionary character by tracking down the elements in his work that can be fitted into the traditional methodological approach of art history. The ordinary spectator, accidentally visiting the museum, is nearer to the truth when he exclaims "There is nothing there!" or "That's not painting!"

9. We recognize that the metaphor is not an abbreviated comparison and has its own method of functioning. In this case it probably functions as follows: the mediating element, absent as a sign from the "pictorial enunciated," but creating the metaphorical interplay between the two objects involved would be the actual form of the painting. As in the enunciated "this man is a lion," in which the semo "strength" present in the signifier of lion is what enables it to be linked metaphorically with the sign man hereby signifying the valorization of one of his qualities, the semo "surface-void-as place favorable to expression" present in the pictorial signifier as presented by a painting by Pollock is what would allow it to be related to the space of the raw canvas whose quality of openness and availability would thus be valorized. But the superimposition which arises here creates the ambiguity (or richness) of the situation. The pictorial signifier or, to be more accurate, the substance of pictorial expression comprises, among other things, the form (in the gestalt sense) of the painting — which also means the space of the raw canvas (which is not limited to the physical plane of the picture) to which the metaphorical signified specifically refers. In other words, Pollock's painting, as a pictorial metaphor, indicates the elements on which the pictorial metaphor operates by indicating itself or, rather, by indicating its genesis. Thus considered, Pollock's picture is both the demonstration of a production process and the product of that process, but a product which would be no more than the demonstration of the process itself as a transformation of its origin, namely of the desire and its relationship to the plane of the canvas, seen as a space for expression.

10. Cf. Lyotard (J.-F.), "La peinture comme dispositif pulsionnel," in *Des dispositifs pulsionnels*, U.G.E. 10/18, Paris, 1973.

peinture[8]. On le verra, ce point de vue ne peut pas être unique et stable; c'est pourquoi nous nous déplacerons *théoriquement* sans que notre lieu soit toujours aisément définissable — car nous aurons tendance à préférer la position mixte de la frontière — des points de vue de la psychanalyse (dont les visées diagnostiques ou cliniques nous resteront étrangères) vers celui d'une certaine sémiologie (qui nous servira de révélateur par la négation qu'elle suppose) pour dégager une autre dimension de la peinture dont la pertinence ressortit au point de vue politique. Les "spécialistes" nous reprocheront un tel laxisme et l'hétérogénéité de nos approches, mais nous avouons que nous ne sommes spécialistes de rien du tout et que nous nous laissons emporter là où les oeuvres excitent nos tentations...

Peinture révolutionnaire, répétions-nous. Non pas révolutionnaire parce qu'elle conteste et finalement abolit l'existence d'un système pictural en place pour le remplacer par un autre "meilleur", mais bien plutôt parce qu'elle retourne et renverse le système même qu'elle conteste. Elle le retourne, c'est-à-dire qu'elle en montre la face cachée; elle le renverse, c'est-à-dire qu'elle le fait régresser jusqu'à son fondement qu'elle rend ainsi visible. Ces deux opérations reviennent au même car elles conduisent au désir avant qu'il soit mobilisé par une organisation des pulsions dans la peinture. Un tableau de Pollock c'est l'irruption d'une force pulsionnelle *non coordonnée* au sein de l'histoire (du système) de la peinture. C'est en ce sens que la peinture de Pollock est une rupture parce qu'elle crée un écart au sein même du système pictural, non pas un écart rhétorique (comme le sont les tropes au sein du langage) mais un écart qui nie la fonction même du système pictural qu'elle indique par son disfonctionnement. La peinture de Pollock est un événement dans l'histoire de la peinture depuis la Renaissance parce qu'elle cherche à en nier le fonctionnement, à contredire cette histoire pour révéler ce qu'elle refoule, ce qui se cache sous la représentation. Le vide révélé par le retournement de la représentation (que nous nommerons désormais "peinture figurative", pour utiliser l'expression familière) c'est le *plan* de la toile elle-même: l'écran qui rend déjà invisible le monde qui l'entoure et dans lequel il crée en quelque sorte une béance. Écran qui appelle l'expression du désir, mais écran angoissant justement par toute la liberté qu'il *donne* à celui qui l'envisage et envisage de s'en servir.

Voilà la situation même que Pollock remet aux spectateurs de ses oeuvres. Mais pourtant, entre-temps, le plan de la toile a été couvert, coloré d'une certaine manière. Ce que nous chercherons à montrer c'est *comment* l'organisation spatiale de la surface peinte reporte ici maintenant devant les spectateurs la situation initiale de la toile vierge. Autrement dit, la toile peinte de Pollock équivaudrait à une toile vide pour les spectateurs. Mais cela ne va pas sans équivoque.

En effet, si pour l'artiste la toile vierge crée une situation d'attente, d'appel, mais aussi d'angoisse, pour les spectateurs la toile peinte à la manière de Pollock adjoint à ces qualités (qui ne sont sans doute pas les seules) celle de la négation révélatrice. La situation n'est pas tout à fait la même car il y a quelque chose de plus. Mais la différence — la couleur sur la toile — ne serait là que pour s'annuler en indiquant que ce qu'elle recouvre est ce qui importe. La dénégation de la présence de la couleur, c'est-à-dire la manifestation de sa présence et, du même coup, l'indication de son effacement par sa transformation en "signe", est ici ce qui donne leur sens à ces tableaux. Tout en rappelant l'écart, temporel et physique, qui les sépare de la toile vierge, écart qui est l'accomplissement de l'acte même de peindre comme rencontre d'une surface et d'une substance colorée, ils se veulent *comme* elle. On pourrait dire, en rappelant tout d'abord que la comparaison est un acte qui implique un sujet agent de la comparaison et un sujet de la comparaison, que la comparaison est la figure (au sens rhétorique) qui fonde ces tableaux de Pollock. Il faudrait cependant encore raffiner

8. La fonction critique de ces oeuvres était peut-être plus évidente pour leurs contemporains et dans le contexte de leur production mais tout porte à croire qu'elle reste encore aussi active aujourd'hui. Récemment nous nous arrêtions par hasard au MOMA pour écouter la guide commenter One 1950 exacerbant l'interprétation existentialiste et rosenbergienne et valorisant l'automatisme de l'exécution elle évacuait totalement de son commentaire le discours formaliste de sorte qu'elle se trouva plutôt dépourvue lorsqu'elle passa dans la salle voisine, au *Vir Heroicus Sublimis* de Newman dont elle récupéra le purisme par le symbolique. Dans la même perspective de récupération, le numéro de mars 1979 de *Artsmagazine* révèle comment le discours universitaire neutralise à sa façon le caractère révolutionnaire de Pollock en traquant dans son oeuvre ce qui peut tomber sous le discours des méthodes traditionnelles de l'histoire de l'art. Le spectateur "ordinaire" qui fréquente accidentellement le musée, est plus près de la vérité lorsqu'il s'écrie: "Il n'y a *rien là!*" ou "Ça, ce n'est pas de la peinture!"

The emptiness created in these pictures, as we have said, is important on account of the revelation it provides by its overturning of the representational system and is only important because of its relation to this system that it overturns. We shall come back to this point. The interest of these pictures lies in what is really at stake in this overturning: it operates with the same elements as representative art but organizes them differently, thus inventing a combination within the system which cancels it out completely, making the elements ineffectual by pointing them out and referring them back to themselves. It is the same *game*, in the sense of game in pictorial language,[11] but played differently by the introduction of a new move but one which, from inside the system, delivers a fatal blow that disrupts it.

11 As understood by Lyotard referring to Wittgenstein in "Petites ruminations..." art. cit.

Painting to destroy painting... that was intended to be figurative and meaningful.

Destroy, disrupt, *un-tie*, then. Such a liberation of pictorial elements throws a spanner in the works of representation[12] and leaves them their full meaning. Denying here means not tying anything. But denying the connection, refusing to be (totally) present at the organization, perhaps mean risking, in the freedom left to the pictorial elements, the possibility, if not that nothing (good) may be produced, at least that the very *nothing* that is feared may occur since it already exists potentially in the denying.[13]

12 As we shall see, pictorial representation is the reproduction of the functioning of the social machine which is the basis for and on which is based the ideology of representation.

13 In the original French text, an anagram of RIEN (nothing) gives NIER (deny), which shows that the former is solidly rooted in the latter.

This unexpected nothing, thus inappropriately turning up, creates a certain disorder which halts the process of figuration, for the *signifiance* of the elements remains free and complete. These pictures by Pollock must therefore be *seen* as *"delayed" painting*, namely a "form" of painting situated *before* representation (fiction) takes form but just *after* the first sign of *expression* by/in painting. In still other words, the formal state of Pollock's paintings *figures* this moment in which desire as a force has already begun the formation of the pictorial matter but in which the force of the desire which energizes this matter (a first formation which makes sense) has not yet been turned towards the production of a signification by transforming the mobility *(mouvance)* of the energy into movements towards specific channels.

Pollock's great "drip" paintings maintain painting at this moment of resistance to representation,[14] they thus retain the fulfillment of the desire (pleasure seeking) in representation (in repetition): in other words, in its symbolic realisation, and consequently contain the desire by marking it with an interdiction. The non-fulfillment of the desire in these paintings is the very presence of the death instinct in the presence of the desiring force, presented as a *figure* as we have said. It is probably here that the painted work differs and moves resolutely away from the fantasy because it is neither a transfer nor an illusion but, on the contrary, bears all the traces of the forbidden desire, marks which show the death instinct in the desire (the search for difference) whose presence is masked in the fantasy by reconciling it.

Fantasy emerges in the secondary process, whereas these pictures of Pollock's are probably nearer to what Freud calls the primary process (the order of the unconscious), without being entirely limited to it since as painting, they are already captured libidinal energy. What relates them to the primary level is precisely the energy they express and which brings about the deconstruction of the system of repression of that energy in pictorial representation (true fantasy). Unfinished pictures, obvious lapses, confused systems, these works of Poliock therefore retain the non-repetitive dimension of the fantasy (which is the desire for the return of the same) and strongly insist on the *other* aspect of the fantasy, the desire for difference which is always marked here and now by the unfulfillment of the desire.

It is for all these reasons, we believe, that Pollock's pictures, as the expression of the death

14. We do not attribute this revolutionary trait solely to abstract painting and even less to Pollock's works alone. It is its radicalism which sets it apart here. But as we have pointed out elsewhere (*Tendances actuelles au Québec: la peinture*, Musée d'art contemporain, Montreal, 1979), it is not easy to paint in the wake of Pollock without falling back, into the paths of signification. Figurative painting has even more difficulty in avoiding this, especially supposedly "committed" painting which traces programs or illustrates its ideals. By its sudden and radical return to figuration, Pop Art constitutes a good example: cf. Dubreuil-Blondin (N.), *La fonction critique de l'oeuvre d'art dans le Pop Art américain*, Presses de l'Université de Montréal, (forthcoming).

ceci et peut-être plutôt dire que ces tableaux sont des métaphores[9] de la peinture comprise elle-même comme *dispositif libidinal*[10].

Le vide créé dans ces tableaux, on l'a dit, vaut par la révélation qu'il fait en opérant le retournement du système de la représentation et ne vaut que par son rattachement à ce système qu'il trouble. Nous insisterons encore sur ce point. L'intérêt de ces tableaux réside effectivement dans l'enjeu de ce retournement: il opère avec les mêmes composantes que la représentation mais en les organisant autrement, il invente à l'intérieur du système une combinaison qui l'annule complètement, rendant inefficaces les composantes en les indiquant et les renvoyant à elles-mêmes. C'est le même *jeu*, au sens de jeu de langage pictural[11], mais joué différemment par l'introduction d'un nouveau coup: un nouveau coup qui porte cependant à l'intérieur du système un coup fatal qui le désarticule.

Peindre pour détruire la peinture... qui viserait à la représentation, à la signification.

Détruire, désarticuler, *dé-lier*, donc. Une telle libération des composantes picturales introduit l'affolement dans la machine de la représentation[12] et leur laisse leur plein de sens. Nier ici c'est par conséquent ne rien lier. Mais nier la liaison, refuser d'être (totalement) présent à l'organisation, c'est peut-être risquer, dans la liberté qu'on laisse aux composantes picturales, sinon que rien (de bon?) ne soit "produit", du moins que le *rien* même que l'on craint n'advienne puisqu'il est déjà tout en puissance dans *nier*[13].

Ce rien impromptu arrivé ainsi, impropre-ment, sur le champ crée un certain désordre qui arrête le processus de la figuration car la *signifiance* des éléments reste libre et pleine. Il faudrait donc *voir* dans ces tableaux de Pollock une *peinture "retardée"*, c'est-à-dire une "forme" de la peinture située *avant* que la *représentation* (la fiction) prenne forme mais tout juste *après* le commencement de la manifestation de l'*expression* par/dans la peinture. Autrement dit encore, l'état formel des tableaux de Pollock *figure* ce moment où le désir comme force est déjà engagé dans la formation de la matière picturale mais où la force du désir qui donne à cette matière une énergie (une première mise en forme qui fait sens) n'a pas encore été orientée vers la production d'une signification en transformant la mouvance de l'énergie en mouvements vers des canaux précis.

Les grands tableaux à *drips* de Pollock maintiennent la peinture à ce moment de résistance à la représentation[14], ils retiennent ainsi l'accomplissement du désir (recherche de jouissance) dans la représentation (dans la répétition); c'est-à-dire dans sa réalisation symbolique, et contiennent par conséquent le désir en le marquant d'un interdit. L'inaccomplissement du désir dans ces tableaux est la présence même de la pulsion de mort dans la présence de la force désirante *figurée* comme on l'a dit. C'est sans doute ici que l'oeuvre peinte se distingue et s'éloigne résolument du fantasme parce qu'elle n'est ni transfert, ni illusion mais garde au contraire toutes les traces du désir interdit, marques qui manifestent la pulsion de mort dans le désir (la recherche de la différence) et dont le fantasme masque la présence en la réconciliant.

Le fantasme ressortit au processus secondaire, alors que ces tableaux de Pollock seraient plus près de ce que Freud appelle le processus primaire (ordre de l'inconscient), sans s'y réduire tout à fait puisqu'en tant que peinture ils sont déjà de l'énergie libidinale captée. Ce qui les rattache au niveau primaire est justement l'énergie qu'ils expriment et qui opère dans la représentation picturale (véritable fantasme) la déconstruction du système de refoulement de cette énergie. Tableaux inachevés, manques étalés, systèmes déroutés, ces oeuvres de Pollock gardent donc la dimension du fantasme qui n'est pas répétitive (qui est le désir du retour du même) et insistent fortement sur l'*autre* du fantasme, le désir de la différence qui se marque

9. Nous reconnaissons que la métaphore n'est pas une comparaison abrégée et a son fonctionnement propre. Dans ce cas-ci elle fonctionnerait comme suit: l'élément médiateur, absent en tant que signe dans l'"énoncé pictural", mais créant le va-et-vient métaphorique entre les deux objets impliqués serait la *forme* même du tableau. Comme dans l'énoncé "cet homme est un *lion*", où le sème "force" présent dans le signifiant de *lion* est ce qui peut permettre de le relier métaphoriquement au signe *homme* dont on signifie ainsi une qualité ici valorisée, le sème "surface-vide-comme-lieu-favorable-à-l'expression" présent dans le signifiant pictural tel que présenté par un tableau de Pollock est ce qui permettrait de le relier à l'espace de la toile vierge dont serait alors valorisée la qualité d'ouverture, de *disponibilité*. Mais la superposition qui surgit ici crée l'ambiguité (ou la richesse) de la situation. Le signifiant pictural ou, pour être plus précis, la substance d'expression picturale comprend, entre autres, la forme (au sens gestaltiste) du tableau — c'est-à-dire donc aussi l'espace de la toile vierge (qui ne se réduit pas au plan physique du tableau) — qui est spécifiquement visée par le signifié métaphorique. Autrement dit, le tableau de Pollock, comme métaphore picturale, indique les éléments sur lesquels joue le fonctionnement de la métaphore picturale en s'indiquant lui-même ou, si l'on veut, en indiquant sa genèse. Ainsi considéré, le tableau de Pollock est à la fois l'exposé d'un procès de production et le produit de ce procès, mais un produit qui ne serait rien d'autre que l'exposé du procès lui-même comme transformation de l'origine de ce procès, c'est-à-dire du désir et de son rapport au plan de la toile compris comme espace d'expression.

10. Cf Lyotard (J.-F.), "La peinture comme dispositif pulsionnel", dans *Des dispositifs pulsionnels*, U.G.E., 10/18, Paris, 1973.

11. Tel que, se référant à Wittgenstein, l'entend Lyotard dans "Petites ruminations...", art. cité.

12. Nous le verrons, la représentation picturale est la reproduction du fonctionnement de la machine sociale qui fonde et qui est fondée par l'idéologie de la représentation.

13. Notons qu'une lecture anagrammatique de RIEN affirme que NIER y est solidement ancré.

14. Nous n'attribuons pas exclusivement à la peinture abstraite, et encore moins aux seuls tableaux de Pollock ce trait révolutionnaire. C'est son radicalisme qui nous le fait isoler ici. Mais, nous l'avons ailleurs souligné (*Tendances actuelles au Québec: la peinture*), Musée d'art contemporain, Montréal, 1979), il n'est pas facile de faire de la peinture après Pollock sans retomber dans les sentiers de la signification. La peinture figurative y échappe encore plus difficilement, surtout la prétendue peinture "engagée" qui trace des programmes ou illustre ses idéaux. Par son retour brusque et radical à la figuration le Pop Art reste un bon exemple; cf. Dubreuil-Blondin (N.), *La fonction critique de l'oeuvre d'art dans le Pop Art américain*, Presses de l'Université de Montréal, à paraître.

instinct in the desire, are pictorial drifting, in other words a free-floating desire, without clearly determined *investments*. They thus become open to any form of investment which gives them significance... But to fully grasp what a break they really imply in the system of pictorial language, they must be compared with the forms of refusal in language itself: the silence or the scream which, as we shall see, coincide for they are both exaggerations and both divert the communicative function of language towards its expressive function. The silence and the scream are *bodily reactions* to words, from the linguistic point of view they refer to nothing other than themselves as expressions of the body itself. If prolonged, they are almost unbearable to their recipient. Pollock's painting is of this order; this means that it does not concern the eye alone.[15]

Let us diverge for a moment in order to grasp more fully the importance of the too much or too little in Pollock's paintings. These two concepts can only be thought of as such in their relationship to a situation requiring ordered, balanced painting in which nothing must overrun the frame of premeditated significance. (In cases where the regulatory system functions perfectly, painting disappears completely: in other words, it becomes absolutely transparent to the idea which is transmitted by the exact representation it ensures.) The Marxist distinction between use-value and exchange-value will help us distinguish the pictorial value and the symbolic value of painting.[16]

Throughout its history, painting has been exclusively developed or used on account of its exchange-value. From the discovery of perspective at the Renaissance — an innovation which suggest distance by organizing it visually — painting in fact turns towards the perfecting of *representation* along the same lines as scientific thought or "vision" which is taking shape at the same moment. It is this power developed in opposition to its *materiality* which brings it into line with all other merchandise. In other words, the physical properties on which its use-value depends are overshadowed by its status as a sign, the basis of its exchange-value. As in the case of any sign or merchandise, the materiality of painting is not, in fact, abolished by the symbolic value, for, as a sign, it depends on this material aspect but it is, let us say, momentarily ignored. It is precisely this kind of immediate transitivity which is at work in the effect of the presence of the (thing) represented in the representation.[17] Since this transitivity, which ensures one-way development is primarily due to the analogous relationship potentially existing between painting and reference to mundane objects[18] any divergence with regard to the communicative function of the analogous system is likely to introduce an other significance which shortcircuits the one-way; but better, if the divergence is more strongly marked as in the case of Pollock, it is likely to introduce the dimension of the *other* which will probably nullify the process of signification in favour of expression. But any divergence, whatever it may be, draws attention to the malleability of the material aspect of the pictorial sign. Thus, anamorphoses, by their two-fold signification which forces the viewer to change his position, effect this return towards pictorial materiality even though they remain within the communicative system.

By contrasting communication (or signification, or representation) with expression, we therefore contrast pictorial transparency with the opaqueness of pictorial elements, in other words the concept of self-reference in pictorial language. What Jakobson identifies as the poetic function of language.[19] This comparison is not quite exact, however for the poetic is still too close to, let us say, *articulated* language. On the contrary, more disturbing moments of deconstruction should be conceived along the communicative-poetic continuum: these would be more in the order of the unexpected and the accidental such as stuttering, stammering or hiccups which, like the silence and the cry, are irruptions of the body effecting the *workings* of language. Thus, forms of language which would present it as a

15. Our references to Freud's theory are mainly taken from *Au-delà du principe de plaisir*, in *Essais de psychanalyse*. Payot. Paris, pub. 1975. As to the references on the use of psychoanalysis in the approach to painting, cf. Lascault (G.). "Pour une psychanalyse du visible," in *Les Sciences humaines et l'oeuvre d'art*. La Connaissance. Bruxelles. 1969.

16. We borrow this reference from Chapter I of *Capital* by Groux (J.J.). *Economie et politique*. Paris. Seuil. 1973. who has already applied Marxist theory to the analysis of "the work of writing."

17. Cf. The studies of Louis Marin for the analysis of the functioning of absolute representation. It should be added that what interests us is actually everything rejected by the system he describes.

18. It was originally but is not limited to it. Kandinsky's non-figurative works do not evade the system of representation in spite of the gap it creates. Without even referring to his writings (which would confirm our theory), a careful analysis of the structure of his abstract compositions shows that they follow that of classical or baroque figurative painting. We develop this theory in a forthcoming study in collaboration with N. Dubreuil-Blondin. "Kandinsky peinture abstraite et matrice narrative."

19. "Linguistique et poétique" in *Essais de linguistique générale*. Minuit. Paris. 1963.

toujours ici et maintenant par l'inaccomplissement du désir.

C'est pour toutes ces raisons, croyons-nous, que les tableaux de Pollock, en tant qu'expression de la pulsion de mort dans le désir, sont des dérives picturales, c'est-à-dire un désir flottant, sans *investissements* précisément déterminés. Ils deviennent ainsi propices à toute forme d'investissement qui leur donne une signification. Mais, pour bien déterminer ce qu'ils impliquent réellement de rupture dans le système du langage pictural, il faudrait les associer aux formes de refus du langage même: le silence ou le cri qui, comme on le verra, se rejoignent parce qu'ils sont tous deux des excès et qu'ils détournent la fonction communicative du langage vers sa fonction expressive. Le silence et le cri sont une *réaction du corps* aux mots, à l'ordre du linguistique, ils ne réfèrent à rien d'autre qu'à eux-mêmes comme expression du corps lui-même. Prolongés, ils sont presque insupportables à recevoir. La peinture de Pollock est de cet ordre; c'est donc dire qu'elle ne concerne pas que l'oeil[15].

Faisons le petit détour que voici pour mieux comprendre l'importance du trop ou du pas assez des tableaux de Pollock. Trop ou pas assez qui ne peuvent être pensés comme tels que dans leur rapport à une exigence de peinture ordonnée, équilibrée, ou rien ne doit déborder le cadre de la signification préméditée. (Dans les cas où le système de régulation fonctionne à merveille la peinture disparaît totalement; c'est-à-dire qu'elle devient parfaitement transparente à l'idée qui se transmet par l'exacte représentation qu'elle assure.) La distinction marxiste entre la valeur d'usage et la valeur d'échange nous sera utile pour distinguer la valeur picturale et la valeur symbolique de la peinture[16].

La peinture, tout au long de son histoire, s'est développée ou a été utilisée par la prise en charge exclusive de sa valeur d'échange. À partir de la perspective à la Renaissance, qui aide à penser la distance en l'organisant visuellement, la peinture, suivant en cela la pensée ou la "vision" scientifique qui s'élabore au même moment, s'oriente en effet vers le perfectionnement de la *re-présentation*. C'est ce pouvoir développé contre sa *matérialité* qui la rend réductible à toutes les autres marchandises. Autrement dit, ses propriétés physiques dont dépendent sa valeur d'usage sont occultées par son statut de signe qui fonde sa valeur d'échange. En fait, comme dans le cas de tout signe ou de toute marchandise, la matérialité de la peinture n'est pas abolie par la valeur symbolique, car comme signe elle dépend de cet aspect matériel, mais elle est, disons, momentanément ignorée. C'est précisément ce genre de transitivité immédiate qui s'opère dans l'effet de présence du représenté dans la représentation[17]. Puisque cette transitivité qui assure la réalisation d'un sens unique fut d'abord tributaire du rapport analogique que la peinture peut entretenir avec le référentiel mondain[18], tout écart par rapport à la fonction communicative du système analogique est susceptible d'introduire une signification autre qui court-circuite le sens unique; mais mieux, si l'écart est plutôt fortement établi comme dans le cas de Pollock, il est susceptible d'introduire la dimension de l'*autre* qui annulera probablement le processus de signification à la faveur de l'expression. Mais tout écart, quel qu'il soit, attire l'attention sur la malléabilité de l'aspect matériel du signe pictural. Ainsi les anamorphoses, par leur double signification qui oblige le spectateur à se déplacer, opèrent ce retour vers la matérialité picturale même si elles restent dans le système de communication.

En opposant communication (ou signification, ou représentation) à expression nous opposons donc la transparence picturale à l'opacité des éléments picturaux, c'est-à-dire à la notion d'autoréférence du langage pictural. Ce que Jakobson identifie comme la fonction poétique du langage[19]. Ce rapprochement n'est cependant pas tout à fait juste car le poétique est encore trop près du langage, disons, *articulé*.

15. Nos références à la théorie de Freud proviennent surtout de *Au-delà du principe de plaisir*, dans *Essais de psychanalyse*, Payot, Paris, éd. 1975, et de *Introduction à la psychanalyse*, Payot, Paris, éd. 1975. Quant aux visées de la référence à la psychanalyse pour l'approche de la peinture, cf. Lascault (G.), "Pour une psychanalyse du visible", dans *Les Sciences humaines et l'oeuvre d'art*, La Connaissance, Bruxuelles, 1969.

16. Nous empruntons cette référence au Chapitre I du *Capital* à Groux (J.J.), *Économie et politique*, Paris, Seuil, 1973, qui a déjà opéré le déplacement de la théorie marxiste pour l'analyse du "travail de l'écriture".

17. Cf. pour l'analyse du fonctionnement de la représentation absolue toutes les études de Louis Marin. Ajoutons que ce qui nous intéresse est effectivement tout ce que le système qu'il décrit rejette.

18. Elle le fut d'abord mais ne s'y réduit pas. Les toiles non figuratives de Kandinsky n'échappent pas au système de la représentation malgré l'écart qu'elle crée. Sans même référer à ses écrits (qui confirmeraient notre thèse), une analyse minutieuse de la structure de ses compositions abstraites nous révèle qu'elles suivent celle de la peinture de représentation figurative, classique ou baroque. Nous développons cette thèse dans une étude à paraître, en collaboration avec N. Dubreuil-Blondin: "Kandinsky: peinture abstraite et matrice narrative".

19. "Linguistique et poétique", dans *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1963.

hesitation, a marking of time, a useless repetition, like a faulty language, still in its beginning, which stumbles over or is interrupted by a force of resistance beyond its control. At that moment, we should really be closer to expression for something there would be trying to express itself which would touch language in its material aspect by putting a stop to even poetic communication and allowing other sounds to be produced by the body. Pollock's paintings seem to us to produce this kind of breaks (ruptures) for the eye. The opaqueness which we mentioned above would therefore be the presence of what was trying to express itself but found as a means of expression, because of the intensity agitating it, only disorder, jostling and jumble: the haste of the desire and at the same time the hastened desire as incommunicableness in communication. These moments of intense and painful productions are non-reproductible. They thus escape being converted into exchange-value since, being uncontrollable because unpredictable, they are *worth* nothing, in the strict sense of profitability. Indeed, they only have sense in relation to the here and now, in other words, as they are being produced and as presence of an effect (of the desire). In short, they are without reference.

Within the pictorial system of representation, Pollock's works enlarge the gap between materiality (use-value) and the symbolic aspect (exchange-value) of the pictorial sign to such a point that the pictorial elements seem to delay their transformation into signs.[20] Maintaining this situation of expectancy, they then give themselves for themselves, freely, and probably ultimately originate from the pure play — or immediate pleasure — (of the painted forms).

But there is an exaggeration in Pollock's pictures which points up the morbid in the playful. The play of the painted forms is so intense, so violent, that it leads to their actual destruction, or to the destruction of the very form of the play, to the point of leaving an (almost) total emptiness in the picture, in other words, too much space which, as we have seen, resembles the raw canvas. That is why a picture by Pollock cannot please, or cannot please without disappointing since it is painting producing and destroying itself in the same movement.

Painting in Pollock's work would then be defined as a series of forces "organized" to elude communication, like a refusal to produce a statement. Silence, perhaps; but not the contemplative silence comparable to that in search of the primal silence, which is that of narcissistic regression leading to death, but a militant silence (as Marguerite Duras says somewhere about the silence as an element in her films) which places death, in other words the definitive break, within language itself. In its way, noise also prevents the clear transmission of messages; atmospherics upset the theoreticians of communication. On the contrary, Pollock's pictures rescue all the pictorial accidents and consequently undermine the system of painting to let painting exist outside of any system, in other words, outside the law, whatever it may be. Pollock's painting is a moment of crisis, in every sense.

Let us simply remember where painting begins: by the inscribing of a mark on a surface.[21] We find the same idea more fully developed in Maurice Denis' famous remark: "Remember that a picture — *before* being a charger, a naked woman, or some anecdote or other — is basically a *flat surface* covered with colors *assembled in a certain order*." (Our italics). A single mark is already too much and too little.[22] But it already produces meaning. Let us now pass on to more complex compositions: a series of elements — lines or spots, coloured and textured in varying degrees, — organized in a certain way, in other words divided up and distributed over the surface. A position is thus attributed to each element: here and not there. And being placed here is not the same thing as being placed there. Consequently, depending on the layout, differences occur which give these elements a "value" (a signification they do not have in themselves) since the bottom is not the top, the left is not the right, and there is only one place available in the

20. We are still using the notion of sign here in its general sense: we shall explain further on what we really contrast with this rather linguistic sense.

21. The artist if faced first of all with a raw canvas, often flat and usually white, delimited in its visual space and on which he intends to conjure up (by various means) forms worthy to be looked at. The elementary act of painting is to place a touch on this surface so that from that instant, its appearance is modified. (...)
Painting begins there." (trans.)
Passeron (R.). *Clefs pour la peinture*. Seghers, Paris, 1969, p. 38, p. 38.

"The point is the result of the first meeting of the tool with the material surface, the original plan." (trans.)
Kandinsky (W.). *Point-Ligne-Plan*. (1926). Denoel/Gonthier, 1970, p. 36.

22. The inscription of a single mark effectively creates a certain ambiguity. If it is very small, it may never be noticed and may well give the impression of an empty canvas because of the almost total presence of the background; but if very large, as in Yves Klein's monochromes, the single omnipresent mark then hides the background and may well confuse picture and object. But a single mark remains sufficient as shown by Minimal Art in developing this ambibuity.

Il faudrait au contraire concevoir sur l'axe de la polarisation communicatif-poétique des moments de déconstruction plus perturbateurs: ils seraient plutôt de l'ordre de l'inattendu et de l'accident comme le bégaiement, le bafouillage ou le hoquet qui sont, comme le silence et le cri, des irruptions d'effet du corps qui *travaille* (dans) le langage. Donc des formes de langages qui le présenteraient comme une hésitation, un piétinement, une inutile répétition, comme un langage raté, toujours à son commencement, qui achoppe ou s'interrompt par une force de résistance qui échappe à son contrôle. Nous serions à ce moment-là effectivement plus près de l'expression car quelque chose chercherait là à s'exprimer qui *toucherait* le langage dans son aspect matériel en stoppant la communication, même poétique, et en laissant produire par le corps des sonorités autres. Les tableaux de Pollock nous semblent produire pour l'oeil ce genre de ruptures. L'opacité dont nous parlions plus haut serait donc la présence de ce qui chercherait à s'exprimer mais ne trouverait comme moyen d'expression, à cause de l'intensité qui l'agite, que le désordre, la bousculade ou le pêle-mêle: la précipitation du désir et en même temps le désir précipité comme incommunicabilité dans la communication. Ces moments de productions intenses, et douloureuses, sont irreproductibles. Ils échappent ainsi à leur conversion en valeur d'échange puisque, ne pouvant être contrôlés parce qu'imprévisibles, ils ne *valent* pas, au sens strict de rentabilité. En fait, ils n'ont de sens que dans l'ordre de l'ici et du maintenant, c'est-à-dire au présent de leur production et comme présence d'un effet (du désir). Bref, ils sont sans référence.

À l'intérieur du système pictural de la représentation les oeuvres de Pollock agrandissent à un point tel l'écart entre la matérialité (valeur d'usage) et l'aspect symbolique (valeur d'échange) du signe pictural que les composantes picturales semblent retarder leur transformation en signes[20]. Maintenant cette situation d'attente, elles se donnent alors pour elles-mêmes, gratuitement, et ressortissent sans doute en dernière instance du pur jeu — ou de la jouissance immédiate — (des formes peintes).

Mais il y a dans les tableaux de Pollock une exagération qui fait surgir le morbide dans le ludique. Le jeu des formes peintes est si intense, si violent, qu'il conduit à la destruction même des formes peintes, ou de la forme même du jeu, jusqu'à laisser un (presque) vide dans le tableau, c'est-à-dire trop d'espace qui ressemble, on l'a vu, au plan de la toile vierge. C'est pourquoi, un tableau de Pollock ne peut pas plaire, ou ne peut pas plaire sans déception, puisqu'il est la peinture se produisant et se dégénérant dans le même mouvement.

La peinture chez Pollock se définirait alors comme un ensemble de forces "organisées" pour échapper à la communication, comme un refus de production d'énoncé. Silence, peut-être; mais non pas le silence contemplatif qui serait la recherche du silence premier, qui est celui de la régression narcissique menant à la mort, mais un silence militant (comme le dit quelque part Marguerite Duras du silence inscrit dans ses films) qui place la mort, c'est-à-dire la brisure décisive, au sein même du langage. À sa manière, le bruit empêche aussi la claire transmission des messages; les parasites gênent les théoriciens de la communication. Au contraire, les tableaux de Pollock sauvent tous les accidents picturaux et par conséquent minent le système de la peinture pour laisser être la peinture hors de tout système, c'est-à-dire hors la loi, quelle qu'elle soit. La peinture de Pollock est un moment de crise, dans tous les sens.

Rappelons simplement où commence la peinture: par l'inscription d'une marque sur une surface[21]. Nous retrouvons la même idée, plus développée, dans la célèbre phrase de Maurice Denis: "Se rappeler qu'un tableau — *avant* d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote — est essentiellement une *surface plane* recouverte de couleurs en *un certain ordre assemblées*." (Nous soulignons). Une seule marque c'est déjà trop et trop peu[22].

20. Nous utilisons encore ici la notion de signe dans son sens général; nous préciserons plus loin ce que nous opposons réellement à ce sens plutôt linguistique.

21. "L'artiste se trouve d'abord devant une surface vierge, souvent plane, et en général blanche, délimitée dans son espace visuel et sur laquelle il a l'intention de faire apparaître (par des moyens divers) des formes dignes d'être regardées. L'acte élémentaire de peindre est de poser sur cette surface une touche, en sorte que dès cet instant, l'apparence de la surface soit modifiée.(...)
La peinture commence là.".
Passeron (R.). *Clefs pour la peinture*, Seghers, Paris, 1969, p. 38.

"Le point est le résultat de la première rencontre de l'outil avec la surface matérielle, le plan originel."
Kandinsky (W.). *Point-Ligne-Plan*, (1926), Denoël/Gonthier, 1970, p. 36.

22. L'inscription d'une seule marque crée en effet une certaine ambiguité. Très petite elle risque de ne pas être perçue et de donner l'impression d'une toile vide par la presque omniprésence du fond; mais très grosse, comme dans les monochromes de Yves Klein, l'unique marque omniprésente cache alors le fond et risque de confondre la peinture-tableau et le tableau-objet. Mais une seule marque reste suffisante comme l'a montré l'art minimal en développant cette ambiguité.

centre.[23] Pictorial representation is based on these modest observations. The *image* is obtained only by controlling the layout of the minimal elements, in other words by excluding the other possible positions. What remains in the finished picture has sense only because it is a sum of reductions. This means, therefore, that the combination and the elements selected are chosen according to a specific criterion, the existence of which will be divulged by the picture, as the effect.

Selecting is therefore *necessary* so that everything may be eliminated which might interfere with the proper functioning of the representation-signification, any incongruity which might upset the right form (in the gestaltist sense).[24] In short, the order of the totality must be protected.[25]

To simplify further and pass rather too rapidly over this observation which deserves more detailed treatment, we shall say that pictorial representation (any painted statement) is the immobilization of the energy inherent in the elements through the attribution of a well-determined position and the channeling of a part of this energy into a network of well calculated "routes" on the surface of the canvas in order to obtain the *effect of reality*, in other words, life in the representation, or the recognition of the reference in the pictorial elements transformed into signs, or again, through signs, the visible presence of the model indicated. More complex sequences may also be composed and the picture may be transformed into an actual narrative, the space of the picture thus being transformed into a representation of time.[26] Each progression on the surface of the canvas therefore has a *value*, in the linguistic and economic sense of the term, since each centimeter refers to something other than itself and something that is well determined.[27] Thus, each small element inscribed on the canvas causes the viewer's eye to move, draws it towards other elements with which, by the chain reaction produced, its sense is inflated while at the same time becoming clearer. The viewer's gaze (the movement of his eye) therefore follows on the canvas the sense of the movement productive of signification(s): the effort it makes to cover the *whole* image *properly* is profitable, in informational terms, since it is a progressive passing through differences (namely a field of discontinuities).

This said, let us try to imagine a movement which, on the contrary, is sterile: in other words, in which the effort produced would not be profitable, or the movement would be rather related to loss, to outlay. Or again, let us try to imagine a painting act which would not aim to make the viewer produce a particular movement, but let viewers produce the movements they want without ever being rooted in any particular order, by forcing them to always waver, vacillate, and hesitate before the temptation to go in all directions at once: an invitation with no indication. We should then have something like a picture by Pollock.

Before such a picture, what would then happen to the act of looking? Would the energy spent go unremunerated, the viewers frustrated? Or would there be pleasure to be taken in the actual act of seeing, in the actual fact of knowing that one was seeing (of seeing oneself seeing) rather than in the object looked at. If such is the case, as we believe of Pollock's paintings, how can a picture, instead of referring to something else — outside of it by the signification represented —, turn back the movement towards the viewers themselves and have sense, even if this remains vague, only in the act of vision being accomplished here and now? Thus, how can all the richness be left to the actual situation of the encounter? Probably by giving a certain density to the *optical situation* itself which makes it opaque, in other words which gives it pregnancy so that the sensation spreads precisely throughout the body of the spectators whom it then obliges to move along rather than to transform into transparency the body of the picture which would thus immobilize the spectator by reducing him to being

23. Meyer Schapiro has pertinently recalled how signification had already begun to develop from this stage on. On some Problems in Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image Signs. *Semiotica*, 1.3 pp. 223-242. And refer again to Kandinsky, op. cit. abstracting its numerous connotations.

24. We are particularly thinking here of Poussin's critique of Caravaggio's painting which precisely did not respect the norms of the consecrated (and sacred) forms of representation. cf. our "Le corps dévoré par la peinture/le discours de la fragmentation." *Degrés*. No. 14. Summer 1978.

Berenson's remarks on Caravaggio are permeated by the obsessive figure of incongruity precisely because of the impact of the colour. *Le Caravage, sa gloire et son incongruité*. P.U.F., Paris, 1959.

Any work which shows up the substance of expression, for example, the "touch" so visible in Cézanne's work, thwarts analogical good form.

25. Even in the case of asymmetrical compositions, the concept of structural totality exists for there is a tension point which governs the balance of the composition; see, for example, Mondrian's geometric works.

26. Marin (L.), *Études sémiologiques*. Klinsksieck, Paris, 1971, and *Détruire la peinture*. Galilée, Paris, 1978.

27. First of all, the *position* of the elements chosen in relation to the canvas (bottom - top - left -right - centre) gives them meaning because of their relationship to the actual plane; the *direction* of the elements also adds meaning, a transformation of the original content. Then, if the elements are analogical (figurative) the position marks a spatial change in the space represented; for example, bottom-top becomes in front-behind. Finally, spatial displacement (dynamic sequence) on the representational space and this simultaneously in the space represented may refer to a moment or sequence of a narration.

Mais cela produit d'emblée du sens. Passons tout de suite aux compositions plus complexes: ensemble d'éléments inscrits — traits ou taches plus ou moins colorés et plus ou moins texturés — d'une certaine manière organisés, c'est-à-dire répartis, distribués sur la surface. Il est donc attribué à chaque élément une position: ici et non pas là. Et être placé ici n'équivaut pas être placé là. Par conséquent, selon l'ordre de la disposition des différences interviennent qui donnent aux éléments inscrits une "valeur" (un sens qu'ils n'ont pas en eux-mêmes) puisque le bas n'est pas le haut, que la gauche n'est pas la droite et qu'il n'y a qu'une place disponible au centre[23]. La représentation picturale est fondée sur ces modestes observations. L'*image* n'est obtenue que par un contrôle de la disposition des éléments minimaux, c'est-à-dire par l'exclusion des autres positions possibles. Ce qui reste dans le tableau fini n'a de sens que parce qu'il est une somme de réductions. C'est donc dire que la combinaison et les éléments sélectionnés le sont selon un critère spécifique dont le tableau, comme effet, se trouve à divulguer l'existence.

Sélectionner est donc *nécessaire* pour que soit éliminé tout ce qui nuirait au bon fonctionnement de la représentation-signification, toute incongruité qui troublerait la bonne forme (au sens gestaltiste)[24]. Bref, il faut protéger l'ordre de la totalité[25].

Pour simplifier encore et aller trop rapidement sur cette observation qui mériterait plus de nuances, on dira que la représentation picturale (tout énoncé peint) est l'immobilisation de l'énergie propre aux éléments par l'attribution d'une position bien déterminée et la canalisation d'une partie de cette énergie dans un réseau de parcours bien calculés sur la surface de la toile en vue d'obtenir l'*effet de réel*, c'est-à-dire la vie dans la représentation, ou la reconnaissance de la référence dans les éléments picturaux transformés en signes, ou encore, par les signes, la présence visible du modèle signifié. Des séquences plus complexes peuvent être aussi composées et le tableau peut se transformer en véritable récit, l'espace du tableau se transformant ainsi en représentation du temps[26]. Chaque progression sur le plan de la toile a donc, au sens linguistique et économique, une *valeur* puisque chaque centimètre renvoie à quelque chose d'autre que lui-même et qui est bien déterminé[27]. Donc chaque petit élément inscrit sur la toile fait bouger l'oeil du spectateur, l'entraîne vers d'autres éléments avec lesquels, par l'enchaînement produit, son sens se gonfle tout en se précisant. Le regard du spectateur (le mouvement de son oeil) suit donc sur la toile le sens du mouvement producteur de signification(s); l'effort qu'il accomplit pour *bien* parcourir *toute* l'image rapporte, en termes d'information, puisqu'il est passage progressif par des différences (c'est-à-dire un champ de discontinuités).

Ceci dit, essayons d'imaginer un mouvement qui soit au contraire stérile; autrement dit, où l'effort produit ne rapporterait pas, ou le mouvement serait plutôt lié à la perte, à la dépense. Ou encore, essayons de concevoir un acte de peindre qui ne viserait pas à faire produire au spectateur un mouvement particulier, mais laisserait les spectateurs produirent les mouvements qu'ils désirent, sans qu'ils puissent jamais s'ancrer dans un ordre qui vaille, en les forçant à toujours osciller, vaciller, à hésiter devant la tentation d'aller dans toutes les directions à la fois: invitation sans indication. Nous aurions alors quelque chose comme un tableau de Pollock.

Qu'arriverait-il alors, devant un tel tableau, à l'acte de regarder? L'énergie dépensée serait-elle sans rémunération, les spectateurs frustrés? Ou bien y aurait-il un plaisir à prendre dans l'acte même de voir, dans le fait même de se savoir voir (se voir voir) plutôt que dans l'objet regardé. Si tel est le cas, comme nous le croyons des tableaux de Pollock, comment un tableau peut-il, au lieu de renvoyer à quelque chose d'autre — au dehors de lui par la signification représentée —, retourner le mouvement vers les spectateurs eux-mêmes et n'avoir de

23. Meyer Schapiro a rappelé pertinemment comment la signification commence déjà à s'élaborer dès ce stade: cf. "Champ et véhicules dans les signes iconiques", *Critique*, n° 315-316, août-septembre, 1973, pp. 843-866. Et encore une fois relire Kandinsky, *op. cit.*, en le dépouillant de ses abondantes connotations.

24. Nous pensons particulièrement ici à la critique que Poussin adressait à la peinture du Caravage qui justement ne *respectait* pas les normes des formes (con)sacrées de la représentation: cf. notre "Le corps dévoré par la peinture/le discours de la fragmentation", *Degrés*, no 14, été 1978. Les remarques de Berenson sur le Caravage sont traversées par la figure obsédante de l'incongruité justement à cause du travail de la couleur: *Le Caravage, sa gloire et son incongruité*, P.U.F., Paris, 1959. Tout travail qui met en évidence la substance d'expression, par exemple la "touche" si visible chez Cézanne, met en échec la *bonne forme* analogique.

25. Même dans le cas des compositions symétriques la notion de la totalité structurale existe car il y a un point de tension qui maîtrise l'équilibre de la composition; voir par exemple les Mondrian géométriques.

26. Marin (L.), *Études sémiologiques*, Klincksieck, Paris, 1971, et *Détruire la peinture*, Galilée, Paris, 1978.

27. D'abord, la *position* des éléments choisis sur le plan de la toile (bas - haut - gauche -droite - centre) leur donne un sens par le fait de leur rapport au plan même; la *direction* des éléments ajoute aussi du sens, une transformation du contenu initial. Ensuite, si les éléments sont analogiques (figuratifs) la position indique un changement spatial dans l'espace représenté: p. ex. bas-haut devient avant-arrière. Enfin, le déplacement spatial (enchaînement dynamique) sur l'espace de représentation et donc simultanément dans l'espace représenté peut référer à un moment ou une séquence d'une narration.

but an eye imprisoned in a strictly specular relationship. Thus, taking pleasure, in the actual sensation of seeing rather than in what is seen, in other words taking pleasure in feeling one's body (see) because there is no elsewhere glimpsed by/in the picture but only the here of its colored existence which is perceived and which *creates a sensation* not because of what it shows, but because it shows itself.

Pollock's pictures, as we shall now see in greater detail, visually offer this moment of pure pleasure *(jouissance)* — in which, according to Freud, the life instinct (Eros) and the death instinct (Thanatos) react simultaneously — but in emphasizing the death instinct by its effect of disorder as painting. Disorder because it is a non-reproductive product and therefore not consumable in terms of significations; thus, it *disturbs* the spectators because it disrupts the proper functioning of representation by upsetting the pictorial elements of the agreed (or agreeable) order.

To produce this side-slipping, this break in the progress of significations, in other words to leave the pictorial signifier without a signified,[28] Pollock's painting takes a different approach to the basic elements of painting: the *point*, the *line*, the *plane*.[29] The point because it *inaugurates* the painting; the line as its dynamics, in other words as *tension* (what it imports from the point) and as *direction*, in other words as a direction of force (which it adds to the point); the plane as a *definite* surface of an *autonomous* nature and with which the point and the line enter into a contradictory or harmonious *relationship*. The order in which the lines are assembled in Pollock's pictures supports the painting *before* it becomes a charger, a naked woman, or some anecdote or other, before it becomes an *image* or a *narration*.[30] In other words, keeping the painting below the starting point of representation: before the stabilization of the vanishing point on which the perspectivist device is based.[31] With the vanishing point, the picture is a structured totality, for perspective is a directional principle: the transformation of the top and bottom of the picture in front and behind in the image, an order which gives value to all the elements distributed expressly to produce the "good form." Since each part of the picture derives its difference, its significant value from this central vanishing point, each part thus differentiated is the manifestation, the repetition of the same organizing power from which this value-giving differentiation originates. The whole power of the image comes from that: from the power of the vanishing point. There is power because there is a centralization in which the force of work — the energy, intensity, the meaning of the pictorial elements in themselves — is captured, directed, guided, and everywhere productive because controlled. The perspectivist device thus dominates the picture since it transforms it through the force of its work, into an exchangeable form, into a production of signification, but it also dominates the spectator because it imposes a point of view on the picture: in other words one single position from which the picture functions well as an image, and again, at the same time, a conception of the picture as an object of signification for consumption. However, before being the spectator's point of view, the picture is primarily that of the painter, because the vanishing point is the representation in the image of his point of view. In other words, the vanishing point is the mark in the formal structure of the picture of the subject of the pictorial representation-enonciation, namely the inscribing of the "I" in the image.[32] An "I" defined here as an eye — and which at the same time defines the spectator in the same way. To paint would consequently mean here: "see this in this way" or "I see this which I am (re)presenting to you thus."[33] This is the system which operates more or less implicitly in all forms of pictorial representation.[34]

Let us now take a closer look at a painting: *Number One*, 1948.[35] It is interesting because it is a borderline case; it is between two different systems, one which it criticizes and abandons and the other which it inaugurates. We shall not consider this picture in its entirety but merely the opposition between the hands that can be seen at

28. This pictorial signifier only exists as a signifier moreover, through the lack of a signified that it represents. It would be a sort of "half-sign," a sign delayed in its process of semiosis.

29. Kandinsky (W.), *op. cit.* The following words in italics are directly borrowed from each of the chapters.

30. Which raises the anguishing question before Pollock's works, as before any non-figurative canvas: *what does it mean?* The answer is often given, unfortunately, by the answer to another question which, however, poses the problem differently: what does it represent? Thus, any figuration vaguely perceived because desperately sought after seems a solution.

"For with a little imagination any slightly elaborate arrangement invites comparison with the known realities of nature.

Once interpreted and named, such a work no longer fully meets the artist's wishes (...) and its associative properties lead to passionate misunderstandings between artist and public. Klee (P.), *Théorie de l'art moderne*, Gonthier, Médiations, Paris, 1968, p. 23. These "demons of figurative interpretation," which Klee was already talking about in 1920 are still not dead to-day. It is therefore hard to find a combination of elements (pattern) which avoids these demons, for our view of pictures is acculturated by the imperialism of representation.

31. With this stabilization, a whole system comes into force. Panofsky, (E.), *La Perspective comme forme symbolique*, Minuit, Paris, 1975, and Marin (L.), *op. cit.*

32. On time and the person in the enunciation, *cf.* Benveniste (E.), "L'homme dans la langue," Section V, in *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris, 1966, pp. 225-285. "L'appareil formel de l'énonciation," in *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris, 1974, pp. 79-88.

33. For the specificity of this system in the case of historical painting, *cf.* Marin (L.), *Détruire la peinture*, *op. cit.*

34. Even in the case of so-called abstract painting, like that of Kandinsky, the composition implies the mark of the organizing "I" in the tension of the forms, *cf.* notes 18 and 25.

35. 240 cm x 480 cm, MOMA, New York. Consideration should also be given to the privileged position of this painting in the signification of the title, as a first "commentary of" the work or as its "proper name."

sens, même si celui-ci reste vague, que dans l'acte de vision ici et maintenant s'accomplissent? Donc comment laisser toute la richesse à la situation même de la rencontre? Sans doute en donnant à la *situation optique* elle-même une certaine densité qui la rende opaque c'est-à-dire qui lui conserve une prégnance pour que la sensation s'imprègne justement dans tout le corps des spectateurs qu'elle fera alors s'agiter, plutôt que de transformer en transparence le corps du tableau qui immobiliserait ainsi le spectateur en le réduisant à n'être qu'un oeil ancré dans une relation strictement spéculaire. Donc jouir de la sensation même de voir plutôt que de ce qui est vu, c'est-à-dire jouir de sentir son corps (voir) parce ce qu'il n'y a pas d'ailleurs entrevu par/dans le tableau mais seulement l'ici de son existence colorée qui est perçue et qui *fait sensation* non par ce qu'elle montre, mais parce qu'elle se montre.

Les tableaux de Pollock, comme nous le verrons plus précisement maintenant, propose visuellement ce moment de pure jouissance — où, selon Freud, réagissent en même temps la pulsion de vie (Eros) et la pulsion de mort (Thanatos) — mais en insistant sur la pulsion de mort par son effet de désordre comme peinture. Désordre parce qu'elle est un produit non reproducteur et donc non consommable en termes de significations; ainsi elle *dérange* les spectateurs parce qu'elle dérègle le bon fonctionnement de la représentation en dérangeant les éléments picturaux de l'ordre convenu (ou convenable).

Pour produire le dérapage, la rupture dans le cheminement des significations, autrement dit pour laisser le signifiant pictural sans signifié[28], la peinture de Pollock reprend, autrement, le travail sur les éléments fondamentaux de la peinture: le *point*, la *ligne*, le *plan*[29]. Le point en tant qu'il *inaugure* la peinture; la ligne en tant que dynamique, c'est-à-dire comme *tension* (ce qu'elle importe du point) et comme *direction*, c'est-à-dire comme direction de force (ce qu'elle ajoute au point); le plan en tant que surface *définie* de nature *autonome* et avec laquelle entrent en *relation* de contradiction ou de sympathie le point et la ligne. L'ordre de l'assemblage de la ligne dans les tableaux de Pollock maintient la peinture *avant* qu'elle devienne cheval de bataille, femme nue ou quelconque anecdote, avant qu'elle devienne *image* ou *narration*[30]. C'est-à-dire tenir la peinture en deça du point de départ de la représentation: avant que se stabilise le point de fuite qui fonde le dispositif perspectiviste[31]. Avec le point de fuite le tableau est une totalité structurée car la perspective est principe de direction: transformation du bas et du haut du tableau en avant et arrière dans l'image, ordonnance qui valorise tous les éléments distribués en fonction de la production d'une "bonne forme". Chaque partie du tableau tenant sa différence, sa valeur significative, de ce centre qu'est le point de fuite, chaque partie ainsi différenciée est la manifestation, la répétition du même pouvoir organisateur qui est à l'origine de cette différenciation valorisante. Toute la puissance de l'image vient de là: du pouvoir du point de fuite. Il y a pouvoir parce qu'il y a centralisation où la force de travail — l'énergie, l'intensité, le sens des éléments picturaux en eux-mêmes — est captée, dirigée, orientée, et partout productive parce que contrôlée. Le dispositif perspectiviste domine ainsi le tableau puisqu'il le transforme, par sa force de travail, en forme échangeable, en production de signification, mais il domine aussi le spectateur parce qu'il lui impose un point de vue sur le tableau: c'est-à-dire une position, et une seule, d'où le tableau fonctionne bien comme image, mais encore, du même coup, une conception du tableau comme objet de signification à consommer. Cependant, avant d'être le point de vue du spectateur le tableau est d'abord celui du peintre, parce que le point de fuite est la représentation dans l'image de son point de vue. Autrement dit, le point de fuite est la marque dans la structure formelle du tableau du sujet de l'énonciation-représentation picturale, c'est-à-dire l'inscription du "je" dans l'image[32]. Un "je" qui se définit ici comme *oeil* — et qui définit du coup le spectateur de la même manière. Peindre voudrait par conséquent dire ici: "voir ceci ainsi"

28. Ce signifiant pictural n'a du reste de réalité comme signifiant que par le manque de signifié qu'il représente: il s'agirait en quelque sorte d'un "demi-signe", un signe retardé dans son processus de semiosis

29. Kandinsky (W.), *op. cit.*; ce qui suit en italique est directement emprunté à chacun des chapitres.

30. De là l'angoissante question devant les toiles de Pollock, comme devant toute toile non figurative: *qu'est-ce que ça veut dire?* La réponse vient souvent, malheureusement, par la réponse à une autre qui déplace pourtant le problème: *qu'est-ce que ça représente?* Alors, toute figuration vaguement perçue parce que intensément recherchée apparaît une solution. "Car avec un peu d'imagination, tout agencement un peu poussé prête à une comparaison avec des réalités connues de la nature.

Une fois interprété et nommé, pareil ouvrage ne répond plus entièrement au vouloir de l'artiste (...), et ses propriétés associatives sont l'origine de malentendus passionnés entre l'artiste et le public.", Klee (P.), *Théorie de l'art moderne*, Gonthier, Médiations, Paris, 1968, p. 23. Ces "démons de l'interprétation figurative", dont parlait Klee déjà en 1920 ne sont pas morts encore aujourd'hui. Il est donc difficile de trouver une combinatoire d'éléments (motif) qui échappe à ces démons, car notre vision des tableaux est acculturée par l'impérialisme de la représentation.

31. Avec cette stabilisation c'est tout un système qui prend sa force: Panofsky (E.), *La Perspective comme forme symbolique*, Minuit, Paris, 1975; et Marin (L.), *op. cit.*

32. Sur le temps et la personne dans l'énonciation, cf. Benveniste (E.), "L'homme dans la langue", section V, dans *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris, 1966, pp. 225-285. "L'appareil formel de l'énonciation", dans *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris, 1974, pp. 79-88.

the periphery and especially at the top, and the drips that are visible at the centre, in other words nearly all over.[36]

Let us recall first of all the different categories of signs as proposed by Peirce.[37] We prefer Peirce's logical definition of the sign to Saussure's linguistic definition because it is more readily applicable here and permits further nuance.[38] An icon is a sign *(representamen)* which refers to the Object that it denotes merely by virtue of characters of its own, whether any such Object actually exists or not.[39] The sole fact of Object and *representamen* having characters in common is therefore enough to make the *representamen* an *iconic sign*. Depending on the kind of similarity it bears to its Object, an icon can be (a) an *image* when the character in common is a "quality" (phenominal suchness), b) a *diagram* when the character in common is the analogy of the relationship of elements making up the *representamen* and the Object or c) a *metaphor* when a third term establishes characters in common and serves as a mediator between *representamen* and Object.[40] On the other hand, the *index* is a sign which refers to the Object that it denotes by virtue of being really affected by that Object.[41] The *indexical sign* bears no significant resemblance to its object but necessarily draws attention to it. Lastly, a *symbol* is a sign which refers to the Object that it denotes by virtue of a law, usually an association of general ideas, which operates to cause the Symbol to be interpreted as referring to that Object.[42]

According to the Peircian distinction, the "hand" in *Number One* is a series of pictorial traits organized so as to produce a sign belonging to the category of the icon and more particularly of the image.[43] But when these pictures of a hand are examined closely — and the repetition accompanied by a loss of color helps to make this observation — it becomes obvious that they are not real iconic representations but, to be more precise, handprints,[44] in other words traces left on the canvas after the passing and application of a real hand. Thus, as prints, these images of a hand belong more properly to the category of the index.[45] It is therefore important to see to what our attention is attracted by the handprint as an *indexical sign*. Primarily to two objects: on this side of the picture it implies an accomplished act, movement, work, energy expended by the person who, approaching the surface of the canvas, laid the flat of his hand upon it, and on the side of the picture, it implies the flat canvas, a resistant surface going, as it were, towards and against the movement which approaches it, a screen where the energy is halted. The handprints are therefore the representation (in Peirce's terms) of the point of contact, the meeting of the two forces: the support and the gesture.[46] But it can also be said that the handprints indicate the nature of the drips with which they are combined.

Indeed, the drip takes on, let us say more purely, the indexical quality of the handprints. It therefore represents nothing analogically[47] but only indicates a place of origin and a destination, or more accurately perhaps *the space where there is circulation between the two*.

A few additional remarks are in order. The drip is not really *drawn* on the canvas, in the sense that its form has not been wholly traced by the painter: it is a blend of *control* and *accident* since Pollock does not touch the canvas directly when he splashes it or lets the color drip on to it. This means therefore that he is moving away from a purely visual relationship in which the hand is controlled by the wish to produce an image, to give expression to all the movements of the body which then invest the spilling/dripping with great intensity. But, since Pollock does not touch the canvas, the density of the colored pigment[48] and the actual air which circulates between the painter and his canvas also affect the track of the spilling/dripping. Thus, in the picture, the "drawing formed" by the drip is the result of the spilling/dripping flattened out on the surface (more violently, probably, than the hand) which offers resistance, as it were, to the movement. The drip is therefore the two-dimensional sign of

36 It should be noted that we are solely concerned with the drip, in other words a certain painted form, and not with dripping which is a certain way of painting. We do not in any way wish to attribute the whole critical importance of the painting to the technique employed as Harold Rosenberg has done. Technique only interests us for the traces left on the work and on account of the relationship of these signs with the representation they construct or deconstruct. The ends must therefore not be confused with the means as when perspective is used to define the Renaissance.

37 Of his three triads, we only refer here to the one concerning the relationship of the Sign, or in Peirce's own language, of the Representamen, with its Object. Peirce, Charles S.: *Collected Papers*. Harvard University Press. Vol. I-VI, ed. Hartshorne, C. and Weiss, P., 1960. Vol. VII-VIII, ed. Burks, A., 1958.

38 This would possibly also avoid the endless quarrel between linguists and semiology. Hjelmslev's theory is also very useful in this respect in the distinction it makes between the form substance of the expression and that of the contents. *cf.* Prolegomènes à une théorie du langage. Minuit. Paris, 1968-1971.

39 Peirce, C.S., *op. cit.* 2.247.

40 These three sub-classes are distinguished in paragraph 2.277. It is the notion of diagram, in other words, the similarity of structures that has led to the development of our thesis of the narrative matrix of abstract paintings.

41 *Ibid.* 2.248.

42 *Ibid.* 2.249. this last category is more complex, as shown by the words. There is a tendancy to believe that pictorial language — often confused with the discourse seeking to translate its meaning verbally — must necessarily pass through analogy, therefore by the category of the icon-image, but that is not so sure. A symbolization of pictorial space is possible in another way. *cf.* Lindekens, R.: *Essais de Semiotique visuelle*. Klincksieck. Paris, 1978.

43 The recognition of their belonging passes through a denotation with the word (sign symbol) hand which applies just as much to the image as to the reference. But denotation does not imply knowledge — that is what is meant in this volume by the Object of a sign, namely that with which it presupposes an acquaintance in order to convey some further information concerning it. Peirce, C.S., *op. cit.* 2.231.

44 This was mentioned by Fried, M., in *Three American Painters*. Fogg Art Museum. Harvard University. 1965. see passage quoted in Note 58.

45 But they do not lose their property of icon, as Peirce himself shows when discussing foot prints. it is a question of the contextually valorized quality of the relationship of the sign to the Object: its analogical relation or its causal relation. For a more detailed discussion of this problem *cf.* Greenlee, D.: *Peirce's Concept of Sign*. Mouton. The Hague/Paris. 1973. pp. 29-30, 84-93.

46 As images, the hands would, on the contrary, dispel the idea of the support by pushing it back or making it transparent.

47 The use of the words, net, spider's web, interlace, is a convenient way of describing the painting. But what is then described is the composition of the already assembled drips which would therefore generate connotations. Moreover, it would be interesting to analyze the semantic isotopes of these metaphorized descriptions since they would indirectly indicate the nature of the effects of the painting.

48 Pollock, in a way, excited the drifting of the pigment by choosing very fluid matter, Duco for example, which also had the advantage, as formalist criticism has pertinently pointed out, of becoming impregnated into the raw canvas, highlighting the materiality of the painting and of the support as part of the substance of expression.

ou "je vois ceci que je te (re)présente ainsi"[33]. Un tel système est ce qui opère en quelque sorte implicitement dans toute forme de représentation picturale[34].

Regardons maintenant plus attentivement un tableau: *Number One*, 1948[35]. Il est intéressant parce qu'il est un cas de frontière; il est entre deux systèmes différents, l'un qu'il critique et délaisse et l'autre qu'il inaugure. Nous ne retiendrons pas tout de ce tableau mais simplement l'opposition entre les mains, visibles en périphérie et surtout en haut, et les *drips*, visibles au centre, c'est-à-dire à peu près partout[36].

Rappelons tout d'abord la distinction des catégories de signes telle que l'a proposée Peirce[37]. Nous préférons la définition logique du signe de Peirce à la définition linguistique de de Saussure parce qu'elle est ici plus opératoire et permet plus de nuances[38]. Une icone est un signe *(représentamen)* qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède, que cet objet existe ou non[39]. Seul donc le fait même des caractères communs à l'objet et au *representamen* fait de celui-ci un *signe iconique*. Selon le trait de similarité qu'elle entretien avec son objet une icone peut être a) une *image* quand le caractère commun est une *"qualité" (the phenomenal suchness)*, b) un *diagramme* lorsque le caractère commun est l'analogie des relations des éléments composant le *representamen* et l'objet, c) une *métaphore* quand un troisième terme établit des caractères communs et sert de médiation entre le *representamen* et l'objet[40]. D'autre part l'*indice* est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par l'objet[41]. Le *signe indiciel* n'a pas nécessairement de ressemblance signifiante avec son objet, mais il attire nécessairement l'attention vers lui. Enfin un *symbole* est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi, d'ordinaire une association d'idées générales, qui détermine l'interprétation du symbole par référence à cet objet[42].

Selon la distinction peircienne, la "main" dans *Number One* est un ensemble de traits picturaux organisés de façon à produire un signe ressortissant à la catégorie de l'icone et plus précisément de l'image[43]. Mais à examiner de près ces images de main — et la répétition accompagnée de déperdition de couleur aide à faire cette observation — on remarque qu'elles ne sont pas de réelles représentations iconiques mais plus exactement des empreintes[44], c'est-à-dire des traces laissées sur la toile après le passage, l'application d'une main réelle. Donc, comme empreintes, ces images de main ressortissent plus justement à la catégorie de l'indice[45]. Il importe donc de voir vers quoi attire l'attention la main-empreinte comme signe indiciel. D'abord sur deux objets: de ce côté-ci du tableau elle signale un acte accompli, un mouvement, un travail, une dépense d'énergie de la part de celui qui allant vers la surface de la toile y a apposé à plat sa main, et du côté du tableau elle signale le plan de la toile, une surface de résistance allant en quelque sorte à la rencontre et à l'encontre du mouvement qui s'avance vers elle, un écran où s'arrête l'énergie. Les mains-indices sont donc la représentation (ici au sens de Peirce) du point de contact, de la rencontre de deux forces: le support et le geste[46]. Mais on peut dire encore que les empreintes indiquent la nature des *drips* auxquels elles se mêlent.

En effet, le *drip* reprend, disons plus purement, la qualité indicielle des images de main. Il ne représente donc rien analogiquement[47] mais indique seulement un lieu de provenance et un lieu d'arrivée, ou plus précisément peut-être l'*espace où ça circule entre les deux*.

Ajoutons à ce propos quelques remarques. Le *drip* n'est pas réellement *dessiné* sur la toile, en ce sens que la forme qu'il a n'a pas été totalement tracée par le peintre: elle est un mélange de *contrôle* et d'*accident* puisque Pollock ne touche pas directement à la toile lorsqu'il l'éclabousse ou y laisse dégouliner la couleur. C'est donc dire qu'il s'éloigne d'une rela-

33. Pour la spécificité de ce système dans le cas de la peinture d'histoire, cf. Marin (L.), *Détruire la peinture*, op. cit.

34. Même dans le cas de la peinture dite abstraite, comme celle de Kandinsky, la composition implique la marque du Je organisateur dans le noeud de la tension des formes, cf. ici-même les notes 18 et 25.

35. 240 cm x 480 cm. MOMA, New York. Il serait aussi à prendre en considération la position privilégiée que tient ce tableau par la signification du titre, comme premier "commentaire de" l'oeuvre ou comme son "nom propre".

36. Il faut insister ici sur l'attention que nous portons exclusivement au drip c'est-à-dire à une certaine forme peinte, et non pas au dripping qui est une certaine manière de peindre. Nous ne voulons aucunement donner toute la portée critique du tableau à la technique d'exécution comme l'a fait Harold Rosenberg. La technique ne nous intéresse qu'en tant que traces laissées sur le tableau et à cause du rapport de ces "Signes" avec la représentation qu'ils construisent ou déconstruisent. Ne pas confondre donc les fins avec les moyens, comme lorsqu'on définit la Renaissance par la perspective.

37. Nous ne retenons ici de ses trois triades que celle qui concerne la relation du Signe, ou dans le langage de Peirce du *Representamen*, avec son Objet. Nous utilisons la traduction de Gérard Deledalle: Peirce (Charles S.), *Écrits sur le signe*, Seuil, Paris, 1978, qui donne la numérotation des paragraphes selon les *Collected Papers*, Harvard University Press, Vol. I-VI, ed. Hartshorne (C.) et Weiss (P.), 1960, Vol. VII-VIII, ed. Burks (A.), 1958.

38. Cela éviterait peut-être aussi l'éternelle querelle entre les linguistes et la sémiologie. La théorie de Hjelmslev est aussi à cet égard fort utile dans la distinction qu'il fait entre forme-substance de l'expression et forme-substance du contenu: cf. *Prolégomènes à une théorie du langage*, Minuit, Paris, 1968-1971.

39. Peirce (C.S.), op. cit. 2.247.

40. Ces trois sous classes sont distinguées au paragraphe 2.277. C'est à partir de la notion de diagramme, c'est-à-dire de la similarité de structures, que nous développons la thèse de la "matrice narrative" des tableaux abstraits.

41. *Ibid.* 2.248.

42. *Ibid.* 2.249; cette dernière catégorie est plus complexe, les mots en sont un exemple. On a tendance à croire que le "langage pictural" — que l'on confond souvent avec le discours qui cherche à *traduire* verbalement son sens — doit nécessairement passer par l'analogie donc par catégorie de l'icone-image; mais cela n'est pas si certain. Une *symbolisation* de l'espace pictural est possible autrement: cf. Lindekens (R.), *Essais de Sémiotique visuelle*, Klincksieck, Paris, 1978.

43. La *reconnaissance* de cette appartenance passe par une dénotation avec le mot (signe-symbole) main qui s'applique aussi bien à l'image qu'à la référence. Mais la dénotation n'entraîne pas une connaissance. "... c'est ce que veut dire dans le présent volume objet d'un signe: à savoir ce dont la connaissance est présupposée pour pouvoir communiquer des informations supplémentaires le concernant". Peirce (C.S.), op. cit. 2.231.

44. Ceci a été relevé par Fried (M.) dans *Three American Painters*, Fogg Art Museum, Harvard University, 1965; voir ici-même le passage cité à la note 58.

45. Elles ne perdent pas pour autant leur propriété d'icone, comme le montre lui-même Peirce en discutant des empreintes de pied: c'est une question de la qualité contextuellement valorisée de la relation du signe à l'Objet, son rapport analogique ou son rapport causal. Pour une discussion plus détaillée de ce problème, cf. Greenlee (D.), Peirce's Concept of Sign, Mouton, The Hague/Paris, 1973, pp. 29-30, 84-93.

46. Comme images les mains effaceraient au contraire l'idée du support en le repoussant ou en le rendant transparent.

47. Lorsque l'on parle de "filet", "toile d'araignée", "entrelacs"... il s'agit d'une façon commode de décrire le tableau. Mais ce qui se trouve alors décrit c'est déjà la "composition" des drips assemblés qui

the demise of the energy which animated the spilling/dripping within three-dimensional space. Its disordered course on the surface is the index of this past movement.

The presence of the hand and of the drip is of interest for the opposition it creates. With the hand, the painter touches the canvas directly and leaves an identification[49] upon it, whereas with the drip he does not touch the canvas at all and allows outside forces to intervene. Indeed, what he drops is the intermediary that has existed between these two extremes and which has a charged history: the brush (and all its variants). The brush as the embodiment of know-how, a cultural object in which are combined all the value of apprenticeship, the transmission of the code, the justification for the academies: the perfect symbol of the ideology of/in power to the hegemony of which the theories of representation, pictorial and other, bear witness. Pollock's drip criticizes the whole history of painterly know-how which, since the Renaissance, has amounted to knowing how to represent. It therefore gives everyone the power to paint for painting is now no longer a question of knowledge but of the will. Pollock's pictures are an example of this will to paint which is freely developed, outside the law. This is why their meaning is henceforth to be found solely in themselves, or rather in the *free space* made between painting and canvas — where the regulative work of the brush was usually exercised — and which opens to the presence of the desire *figured* by the design of drips on the canvas.

What do spectators receive from such a *figure*? Since there is no staging (spectacle), it is the obligation to act, to respond to this new pictorial form, to *take* from it the energy given by the violation of the rules (of reproduction) that it has promoted into a form of expression. For now the picture does not lie (ideology of the transparency of the signifier) but shows itself and sets *people talking*. Because, as we have said, it makes the spectators see the seeing rather than a representation, it is apposed to the rule of signification and leaves the painted work open-ended.[50] The gap which we mentioned at the beginning of this paper is a waiting, a call to the (spectators') other.

We must now come back to the drip and its relation to the point before considering it in its play of lines. Peirce recognizes an imperative value in the index and classifies it in the category of signs which concerns *designation*, for instance, demonstratives, personal pronouns, proper names.[51] Like all deictics, the index states nothing, it simply points to the object, it does not describe it;[52] like the shifters defined by Jakobson,[53] it therefore belongs to the statement, in other words, it inevitably refers to the message irrespective of its content. In other words, it lines up the parties to the discourse, the sender (I) and the recipient (you) and insists on a dialogical situation.[54]

As we said, the point on the canvas inaugurates the painting. It is an index in that it immediately points to the picture here, to the painter there or, more accurately, it is the *signified* presence of the latter here on the canvas where a pictorial enonciation is inaugurated. The point may therefore be considered as the pictorial equivalent of the "I" in the enonciated. But, as Kandinsky reminds us, the point is very complex; its inscription already makes a great difference on the surface. It "evokes absolute concision, in other words, the greatest restraint, but which nonetheless speaks," it is "the ultimate and unique *union of silence and words*."[55] The point is therefore almost nothing but a spot of infinite potential; it still says nothing but shows its readiness to say everything. To say "I" is also to say little but, through a minimum use of language, it is the making of a self-indicating gesture which isolates from others, here and now.

By placing the point as the vanishing point of all the movements in the image, linear perspective then implies that all the elements disposed according to its rule have a definite meaning in relation to this meeting point which is really a

49. Read the imprint as a finger print: a genuine identification based on the analogy (icon: image) in the index. The image as signature: cf. further on Note 68.

50. Of this open-endedness mentioned by Eco (U.) in *L'oeuvre ouverte*, Seuil, Paris, 1965, and which turns the work into a place of dialogue because, for its author, it is a place for self-expenditure — the significance is the generous prodigality of the sense, unlike the system of signification which is parsimonious — which expects the same generosity from the spectator. With the spectacle, no dialogue or conversation, but rather the conversion of the spectator into a receptable.

51. Op. cit., 8.368 Note 23.

52. "The index asserts nothing; it only says 'There!' It takes hold of our eyes, as it were, and forcibly directs them to a particular object, and there it stops. Demonstrative and relative pronouns are nearly pure indices, because they DENOTE things without DESCRIBING them." *Ibid.*, 3.361.

53. "Les embrayeurs, les categories verbales et le verbe russe," in *Essais de linguistique generale*, Minuit, Coll. Point, 1963, pp. 176-196.

54. The notion of discourse corresponds here with the distinction made by Benveniste between narrative account (*recit*) and discourse (*discours*): "In the account ... there is no longer even a narrator. Events are set down as they took place, as soon as they appear on the horizon of history. No one speaks here; events seem to speak for themselves. [...] The discourse, by contrast, must be understood in the broadest sense: any enunciation supposing a speaker and a listener, and on the part of the former, the intention of influencing the other in some way. [...] In short, all types of situation in which someone addresses someone, expresses himself as a speaker, and organizes what he says into the category of the person." "Les relations de temps dans le verbe français," *Problème de linguistique générale I*, op. cit., pp. 241-242.

55. Op. cit., p. 33, the italics are his.

engendrerait donc des connotations. Il serait d'autre part intéressant d'analyser les isotopies sémantiques de ces descriptions métaphorisées puisqu'elles indiqueraient, obliquement, l'ordre des effets du tableau.

48. Pollock a en quelque sorte "excité" la dérive du pigment en utilisant de préférences des matières très fluides, par exemple le Duco, qui avaient aussi l'avantage, comme le souligne pertinemment la critique formaliste, de s'imprégner dans la toile non traitée, insistant sur la matérialité du tableau, du support comme partie de la substance d'expression.

tion de pure vision, où la main est contrôlée par la volonté de produire une image, pour laisser s'exprimer tous les mouvements du corps qui investissent alors la giclure/dégoulinade d'une forte intensité. Mais, puisque Pollock ne touche pas à la toile, la densité du pigment coloré[48] et l'air même qui circule entre le peintre et sa toile affectent aussi le parcours de la giclure/dégoulinade. Alors dans le tableau, le "dessin formé" par le *drip* est le résultat de la giclure/dégoulinade écrasée sur la surface (plus violemment que la main sans doute) qui se pose comme résistance au mouvement. Le *drip* est donc le signe bidimensionnel de la mort de l'énergie qui animait la giclure/dégoulinade en mouvement dans l'espace tridimensionnel. Son tracé désordonné sur la surface est l'indice de ce mouvement passé.

La présence de la main et du *drip* est intéressante par l'opposition qu'elle crée. Avec la main le peintre touche directement la toile et y laisse une identification[49] alors qu'avec le *drip* il ne touche pas du tout la toile et laisse intervenir des forces qui lui sont étrangères. En fait, ce qu'il laisse tomber c'est l'intermédiaire qui a existé entre ces deux extrêmes et qui a une lourde histoire: le pinceau (et toutes ses variantes). Le pinceau comme lieu même du savoir-faire, objet culturel où se condensent toute la valeur de l'apprentissage, la transmission du code, la raison d'être des académies: symbole parfait de l'idéologie du/au pouvoir dont les théories de la représentation, picturale et autres, témoignent de l'hégémonie. Le *drip* de Pollock critique toute l'histoire du savoir-peindre qui se réduit depuis la Renaissance à savoir bien représenter. Il donne ainsi à tous le pouvoir de peindre car peindre n'est plus maintenant question de savoir mais de vouloir. Les tableaux de Pollock sont un exemple de ce vouloir peindre qui se développe, librement, hors de la loi. C'est pourquoi leur sens ne réside plus qu'en eux-mêmes, ou plutôt dans l'*espace de jeu* qui est libéré entre la peinture et la toile — là où s'exerçait habituellement le travail régulateur du pinceau — et qui s'ouvre à la présence du

49. Lire l'empreinte comme la marque *digitale*, *véritable* identification fondée sur l'analogie (icone-image) dans l'indice. Signature par l'image: cf. plus loin la note 68.

désir dont le dessin des *drips* sur la toile est la *figure*.

Que reçoivent les spectateurs d'une telle *figure*? Puisqu'il n'y a pas de mise en scène (spectacle), c'est l'impératif d'agir, de répondre à cette nouvelle forme picturale, de *prendre* en elle l'énergie donnée par le manquement aux règles (de reproduction) qu'elle a promu au rang d'expression. Puisque le tableau maintenant ne ment pas (idéologie de la transparence du signifiant) mais se montre il fait *jaser*. Parce que, comme on l'a dit, il donne à voir le voir plutôt qu'une représentation, il s'oppose à l'impérialisme de la signification et laisse à l'oeuvre peinte son ouverture[50]. La béance dont nous parlions au début et qui est une attente, un appel de l'autre (des spectateurs).

Il nous faut revenir au *drip* et à son rapport au point avant de le considérer dans son jeu de lignes. Peirce reconnaît à l'indice une valeur impérative et classe dans cette catégorie de signes ce qui concerne la *désignation*, par exemple les démonstratifs, les pronoms personnels, les noms propres[51]. L'indice (tout déictique) n'affirme rien, il ne fait que pointer l'objet, il ne le décrit pas[52]; il fait donc partie, comme les embrayeurs définis par Jakobson[53], de l'énonciation, c'est-à-dire qu'il renvoie obligatoirement au message indépendemment du contenu énoncé. Autrement dit, il positionne les instances du discours, le destinateur (je) et le destinataire (tu) et insiste sur la situation dialogique[54].

Le point sur la toile inaugure, disions-nous, la peinture. Il est indice en ce qu'il pointe aussitôt ici le tableau, là le peintre ou, plus précisement, il est la présence *signifiée* de celui-ci ici sur la toile où s'inaugure un énoncé pictural. On peut donc considérer le point comme l'équivalent pictural du "je" dans l'énoncé. Mais le point, Kandinsky nous le rappelle, est fort complexe; son inscription crée déjà une grande différence sur le plan. Il "évoque la concision absolue, c'est-à-dire la plus grande retenue, mais qui

50. De cette ouverture dont parle Eco (U.) dans l'Oeuvre ouverte, Seuil, Paris, 1965, et qui fait de l'oeuvre un lieu dialogue parce qu'elle est pour son auteur un lieu de dépense — la signifiance est la généreuse prodigalité du sens, au contraire du système de la signification qui est parcimonieux — qui attend du spectateur la même générosité. Avec le spectacle, pas de dialogue, ou de conversation, mais plutôt la conversion du spectateur en réceptacle.

51. Op *cit.*, 8.368 note 23.

52. "L'indice n'affirme rien: il dit seulement: "là". Il se saisit pour ainsi dire de vos yeux et les force à regarder un objet particulier et c'est tout. Les pronoms démonstratifs et relatifs sont des indices presque purs, parce qu'ils dénotent les choses sans les décrire.", *Ibid.*, 3.361.

53. "Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe", dans *Essais de linguistique générale*, Minuit, coll. Point, 1963, pp. 176-196.

54. La notion de *discours* est ici entendue selon la distinction que fait Benveniste entre *récit* et *discours*. Dans le *récit* "il n'y a même plus alors de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter d'eux-mêmes. (...) Nous avons, par contraste, situé le plan du *discours*. Il faut entendre discours dans sa plus large extension: toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque matière. (...) bref tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne.", "Les relations de temps dans le verbe français", *Problèmes de linguistique générale I*, *op. cit.*, p. 241-242.

starting point: the first inscribing of the subject of the enonciation by the definition of the point of view of which it is the representation. Any discourse, description or pictorial narration begins in this way. And our whole culture as concerns the "reading" of pictures is the apprenticeship of this system; but it was forgotten that this was not natural and was obtained at the cost of a mastering of the body.[56] As we have seen, perspective[57] is a sum of reductions of energy, a precise delimitation of the movement of forces. But as the recipient of the image, the spectator is also placed in position, off stage, by the perspective: he will be assured of the spectacle if he remains motionless, alone at his standpoint, limited to his eye and, above all, silent so as fully to receive (consume) what has all been calculated for him and which is, in fact, but symbol and illusion (in other words desire converted into exchange-value). Pollock's paintings refuse to admit this paralysis of the body, they reject the conventions of representation because they are offensive and repressive, they release the fettered energy. To break with the system of the image and say no to the fragmented body, they put the point to flight — the vanishing point must vanish.

Its vanishing — in frenzy and fury — is the spilling/dripping which, as soon as it touches the surface of the canvas, spreads out, leaps, splashes and shoots off in all directions. The drip is a sin against culture: it distorts the straight line, so austere and sad, to run madly but joyously here and there, with no particular aim. The design of the assembled drips is without beginning or end. The order of the assembling is here that of disorder. Each drip represents the starting point striving to realize its full potential all at once, adrift on the canvas. Nothing takes place except the repetition of the first moment: the repeat of the "I" enonciation without this enonciated being further elaborated. I, I, here, I... (till frenzy?): speech act made manifest and silence for lack of an enonciated. The *enchaînement* produced by the network of entwined drips is therefore a construction resulting from accumulation sameness: an unbridled and confused network of loosely-formed loops in which it is hard to distinguish the separate units. The triangular and rigid composition of linear perspective which distributes and adequately links the discontinuity of the elements has here exploded and been replaced by a continuous flood in which the difference of the elements is lost. No-one has described and understood the pertinence of this new pictorial construction — the all-over — better than Michael Fried.[58] The absence of any hierarchy between the elements makes the whole colored surface everywhere equal to itself since, the paintings refuse to bring one's attention to a focus anywhere, because the overall form cannot be segmented. The difference persisting between certain elements is a sterile difference.[59] The all-over therefore eliminates any idea of a central point or centre of interest. *But being nowhere this point can be everywhere.* The absence of "composition" in the all-over painting heightens the impression of emptiness for in a way it is too full. *Summertime* (1948), *Number Two* (1949), *Number Ten* (1949) and *Number Seven* (1950) are examples of such a development. These all-over constructions, horizontal and parallel to the plane, show the effect of the point distributed over the whole surface. Since the point is stable and refuses to move on the plane or beyond it[60], it reduces to a minimum the time needed to perceive it. If "the point is the most concise temporal form"[61], it is of the present order.

A present maintained over the whole colored surface, a mark of the subject of the enonciation transported to each point on the surface, the all-over therefore distributes the delay in the enonciated over the whole picture plane. But this also and primarily means that there is now a multiplication of points of view. *All* points of view of the picture are possible and of equal value. Since there is no one single point of view from which the spectacle and its signification are visible-legible, *several* spectators can look at the painting *at the same time*. Each, from his point of view, has the same experience since all the points of the painting have the same value; positions may be

56. It is precisely because this act and the position of the body it entails are perceived as natural — in other words, precisely because they are not perceived but seem to be self-evident — that they can be easily related to the power system of ideology which, in this case, is the emergence of capitalism. Speaking of the cinema, Christian Zimmer says: "Whence the specific technique of the cinema, not the one which *produces the film*, but the one which *produces the film-goer*: in the other words, the physical conditioning of the latter, which is merely a new method of training the eye, channeling the gaze, a residue of the phenomenon of focalization.", *Procès du spectacle*, P.U.F., 1977, p. 108. This phenomenon on which the spectacle is based and which originated at the Renaissance marks a turning point in Western civilization, cf. Edgerton (Samuel Y. Jr.), "La perspective linéaire et l'esprit occidental: l'objectivation du subjectif," *Tendances culturelles*, Vol. III, No. 3, Presses de l'Unesco et la Braconnière, 1976, pp. 83-113. As to the connection with the emergence of capitalist ideology with regard to perspective, cf. our proposition in "Masaccio: chiffrer le non-sens," *Actes du 1er congrès franco-québécois des Gens d'image* (Montreal 1977), P.U.Q., Montreal, 1979.

57. We have only talked about linear perspective until now, but the subsequent appearance of the theory of atmospheric perspective shows that colour has been integrated into the already ordered system of the drawing. The resulting polemics are well-known.

58. The importance accorded by Fried to the all-over, thus correcting a misinterpretation perpetuated by Greenberg, is, in a way, retrospective and due to the problems arising from Post-Painterly Abstraction. Speaking precisely of *Number One* (1948), he says: "The skeins of paint appear on the canvas as a continuous, all-over line which loops and snarls time and again upon itself until almost the entire surface of the canvas is covered by it. It is a kind of space-filling curve of immense complexity, responsive to the slightest impulse of the painter and responsive as well, one almost feels, to one's own act of looking." Then, concerning the 1947-1950 paintings, he adds: "Line, in these paintings, is entirely transparent both to the non-illusionistic space it inhabits but does not structure, and to the pulses of something like pure disembodied energy that seems to move without resistance through them.", *op. cit.*, pp. 13-14. We have ourselves mentioned a trait of the all-over concerning the relationship of the parts to the whole: the all-over emphasizes the metonymic value of the parts of painting to the utmost, especially when format inevitably and forcibly fragments the act of looking; *Parachute*, No. 11, Summer 1978, "La peinture abstraite actuelle au Québec: le vide," pp. 54-59, especially p. 56.

59. Greenberg has never really been able to admit this uniformity of pictorial construction. Until Pollock's third one-man show at The Art of This Century Gallery (April 2 - 20, 1946), he was in fact opposed to the overloaded aspect of the paintings (overpowering, suffocating were his words in 1945: *The Nation*, April 1947, p. 397) in which Pollock was trying to draw maximum intensity from each part of the surface. For his part, Howard Devree wrote this remark in the *New York Times* (March 25, 1945), expressing the same opinion indicated differently by our analysis: "... surchaged with violent emotional reaction which never is clarified enough in the expression to establish true communication with the observer." In 1946, Greenberg is then reconciled to the uniformity of the all-over, recognizing therein a principle of variation: "What may at first sight seem crowded and repetitious reveals on second sight an infinity of dramatic movement and variety," *The Nation*, April 13, 1946. This is what one might call radical recuperation through the erasing of the critical

parle cependant", il est "l'ultime et unique *union du silence et de la parole*"[55]. Le point est donc presque rien mais un lieu gros de tous les possibles; il ne dit encore rien mais se montre prêt à tout dire. Dire "je" c'est aussi peu dire, mais c'est faire, par le langage à son minimum, un geste d'auto-indication qui isole des autres, présentement.

La perspective linéaire, en plaçant le point comme lieu de fuite de tous les mouvements dans l'image, implique alors que tous les éléments disposés selon sa règle ont un sens précis par rapport à ce point de rencontre qui est en réalité un point d'origine: première inscription du sujet de l'énonciation par la définition du point de vue dont elle est la représentation. Tout discours, description, ou récit pictural commence ainsi. Et toute notre culture quant à la "lecture" des tableaux est l'apprentissage de ce système; mais on a oublié que cela n'était pas naturel et que cela s'obtenait au prix d'une maîtrise du corps[56]. La perspective[57], on l'a vu, est une somme de réduction d'énergie, une délimitation précise du mouvement des forces. Mais en tant que destinataire de l'image, le spectateur est aussi mis en place, hors scène, par la perspective: le spectacle est assuré si le spectateur est immobilisé, seul en son point de vue, limité à son oeil et, surtout, silencieux pour bien recevoir (consommer) ce qui a été tout calculé pour lui et qui n'est là que symbole et illusion (c'est-à-dire désir converti en valeur d'échange). Les tableaux de Pollock refuse cette paralysie du corps, ils rejettent les conventions de la représentation parce qu'elles sont offensives et répressives, ils délient l'énergie emprisonnée. Pour rompre avec le système de l'image et dire non au corps fragmenté *ils mettent le point en fuite*.

Le point en fuite — en folie et en furie — c'est la giclure/dégoulinade qui, dès qu'elle touche la surface de la toile, s'étale, bondit, éclabousse et dérive en tout sens. Le *drip* est un péché contre la culture: il dévie de la ligne droite, austère et triste, pour courir, affolé mais joyeux, ici et là, sans but. Le dessin des *drips* assemblés est sans commencement ni fin. L'ordre de l'assemblage est ici celui du désordre. En chaque point du *drip* c'est le point initial qui cherche à vivre tous ses possibles à la fois, qui dérive. Rien ne se produit que la répétition du moment premier: la reprise de l'énonciation du "je" sans que l'énonciation n'accomplisse plus avant un énoncé. Je, je, ici, je... (jusqu'au délire?): parole qui se montre et silence par absence d'énoncé. L'enchaînement que produit le réseau des *drips* entremêlés est donc une construction qui résulte de l'accumulation du même: réseau déchaîné et embrouillé de boucles aux formes vagues où il est difficile de discerner des unités discrètes. La composition triangulaire et rigide de la perspective linéaire qui distribue et relie adéquatement la discontinuité des éléments a ici éclaté et a été remplacée par un flot de continuité où la différence des éléments se perd. Nul mieux que Michael Fried n'a décrit et compris la pertinence de cette nouvelle construction picturale: le *all-over*[58]. L'absence de hiérarchie entre les éléments rend toute la surface colorée elle-même non hiérarchisée puisque pour le regard toute focalisation devient impossible parce que la forme globale est non segmentable. La différence qui persiste entre certains éléments est une différence stérile[59]. Le *all-over* élimine donc toute idée de point central ou de centre d'intérêt. *Mais d'être nulle part ce point peut être partout.* L'absence de "composition" dans le tableau *all-over* exacerbe l'impression de vide car elle est en quelque sorte un trop plein. *Summertime* (1948), *Number Two* (1949), *Number Ten* (1949) et encore *Number Seven* (1950) sont des exemples d'un tel développement. Ces constructions *all-over* horizontales et parallèles au plan mettent en évidence la répartition de l'effet du point sur toute la surface. Le point étant stable et refusant de se mouvoir sur le plan ou au-delà du plan[60] il réduit au minimum le temps nécessaire à sa perception. Si "le point est la forme temporelle la plus concise"[61] il est de l'ordre présent.

Présent maintenu partout sur la surface colorée, marque du sujet d'énonciation trans-

55. Op. cit., p. 33; c'est lui qui souligne.

56. C'est justement parce que cet acte et la position du corps qu'il entraîne sont perçus comme naturels — c'est-à-dire précisément parce qu'ils ne sont pas perçus mais semblent aller de soi — qu'ils se rattachent aisément au système de puissance de l'idéologie, qui est dans ce cas l'émergence du capitalisme. Parlant de cinéma, Christian Zimmer dit ceci: "D'où la *technique propre du cinéma*, non pas celle qui *produit le spectacle*, mais celle qui *produit le spectateur*: c'est-à-dire le conditionnement physique de ce dernier, conditionnement qui n'est qu'un nouveau mode de dressage de l'oeil, de canalisation du regard, un avatar du phénomène de focalisation.", *Procès du spectacle*, P.U.F., 1977, p. 108. Ce phénomène qui fonde le spectacle et trouve son origine à la Renaissance marque un tournant dans la civilisation occidentale, cf. Edgerton (Samuel Y. jr), "La perspective linéaire et l'esprit occidental: l'objectivation du subjectif", *Tendances culturelles*, vol. III, no 3, Presses de l'Unesco et la Braconnière, 1976, pp. 83-113. Quant au rapport à la montée de l'idéologie capitaliste en regard de la perspective, cf. notre proposition dans "Masaccio: chiffrer le non-sens", *Actes du 1er congrès franco-québécois des Gens d'image* (Montréal 1977), P.U.Q., Montréal, 1979.

57. Nous n'avons jusqu'à maintenant parlé que de la perspective linéaire, mais l'apparition subséquente de la théorie de la perspective atmosphérique montre que la couleur a été ordonnée au système déjà réglé du dessin. On sait toutes les polémiques qui s'en suivirent.

58. L'importance que Fried accorde au *all-over*, corrigeant sur ce point une mésinterprétation longtemps perpétuée par Greenberg, est en quelque sorte rétrospective et due aux problématiques dégagées de la Post-Painterly Abstraction. Parlant précisément de *Number One* (1948), il dit: "The skeins of paint appear on the canvas as a continuous, all-over line which loops and snarls time and again upon itself until almost the entire surface of the canvas is covered by it. It is a kind of space-filling curve of immense complexity, responsive to the slightest impulse of the painter and responsive as well, one almost feels, to one's own act of looking."; puis il ajoute à propos des tableaux de 1947-1950: "Line, in these paintings, is entirely transparent both to the non-illusionistic space it inhabits but does not structure, and to the pulses of something like pure disembodied energy that seems to move without resistance through them.", *op. cit.*, pp. 13-14. Nous avons de notre côté repris un trait du *all-over* quant à la question du rapport des parties au tout: le *all-over* porte à son comble la valeur métonymique des parties d'un tableau, particulièrement ceux-ci que le format oblige inévitablement à fragmenter par le regard; *Parachute*, no 11, été 1978, "La peinture abstraite actuelle au Québec: le vide", pp. 54-59, surtout p. 56.

59. Greenberg n'a jamais vraiment pu admettre cette uniformisation de la construction picturale. Jusqu'à la troisième exposition individuelle de Pollock à la Art of this Century Gallery (2-20 avril 1946) il s'est en effet opposé à la surcharge des tableaux (overpowering, *suffocating*, dit-il en 1945: *The Nation*, avril 1947, p. 397) où Pollock essayait de tirer le maximum d'intensité de chaque partie de la surface. De son côté, Howard Devree écrivait dans le *New York Times* (25 mars 1945) cette remarque qui abonde dans le sens que veut indiquer autrement notre analyse: "... surcharged with violent emotional reaction which never is clarified enough in the expression to establish true communication with the observer." En 1946, Greenberg rattrape ensuite l'uniformité du *all-over* en y traquant un principe de variation: "What may at first sight seem crowded and repetitious reveals on second sight an infinity of dramatic movement and variety.", *The Nation*, 13 avril 1946. C'est ce qu'on pourrait

specificity of works, although they are not yet the large 'drip' formats which interest us here. Greenberg thus misses the real force of Pollock's painting by his continued attachment to criteria that this painting contests in transgressing them.

60. It must therefore be worked, forced to become a vanishing point.

61. Kandinsky, *op. cit.*, pp. 42-43.

exchanged without profit or loss since the same *mouvance* is to be met everywhere. So the reality of the paintings constructed in this way is political. No power is exercised in them for they offer nothing for consumption, they make no statement for they do not transform themselves into well-defined language. In permitting the seeing to be seen they denounce its concealment in the deceptions of representation. There is no reason for their production, they are a gratuitous outlay, and must therefore be classified in the order of the sense(s) (pleasure principle) and not that of significations (principle of reality).

This is why there is nothing to *understand* in Pollock's paintings. There is only intensity to be grasped from them. And what is even more important is that the here and now of the statement, set in motion but delayed, is directed at several onlookers at the same time. Space opens for a group, for a collective conversation. This is what we wished to stress elsewhere when we said that the all-over is the *macroscopic representation of the vanishing point of representational painting*.[62] A close-up which cancels out all the rest of the representation and only leaves the point and its effects: namely everything and nothing, the origin of the painting offered to everyone simultaneously. But this close-up which empties the painting of its images and thus draws the spectators nearer to the surface of the canvas may well be described as boring. It is too close to truth by the refusal that it is to produce fiction. Overwhelming presence of the "non-spectacle" picture, the all-over painting disturbs by its superabundance. Boredom would therefore not be caused by emptiness but by the presence of all the possibilities of meaning. The prodigality of the picture is distressing to the spectators because they see themselves sollicited everywhere by the intensities dispersed over the surface by which they already feel themselves pulled in all directions. The all-over picture cries: "Here I am," and that is all, it says no more. But it is already too much for it thus obliges the spectators to react, to get moving.

62. "La peinture abstraite actuelle au Québec: le vide" *art. cit.*, p. 56.

But there is another aspect of these paintings which contributes to the break they produce within the history of painting and this is their format. The all-over is a principle of substractive addition, in other words, it cannot be classified as structure[63] but as a simple accumulation in which the differences are nullified in the total effect obtained. When it is developed over large surfaces this kind of construction amplifies even further the sensation of emptiness or monotony already produced to a considerable extent by such horizontal strips as *Summertime* (1948) and *Number Two* (1949). The vertical dimension is then added without the top and the bottom being converted into before and behind as, for instance, in *Lucifer* (1947), *Alchemy* (1947), *Autumn Rhythm* (1950), *Mural on Indian Red Ground* (1950), *Lavender Mist* (1950) *One* (1950). In such cases, the physical presence of the picture is overwhelming;[64] although it can be a sign, the painting is also and foremost an object. This means, then, that before getting to know the all-over in its totality, the spectators only discover a part of it.[65] But this is of little importance for the "information" transmitted here is the same there over the whole remaining surface. If the spectators move around, they are *like the painter* before each part of his canvas while he is actively engaged in exploding the figurative form and the very idea of form:[66] the part before the whole because the whole is only the multiplication of the part where the jumble already marks indifference to difference.[67] So, rather than a reading of the image, it is a question of the physical encounter of two bodies.

The spectators — they must now be only referred to as *viewers* — are no longer separated from the spectacle, off stage, on the side-lines. On the contrary, they enter into the game of the liberated pictorial forces. Because they thus retrieve their bodies, their vision changes as they walk. It is therefore a question of time in the discovery of these great surfaces. But taking the time, while moving along, to look at the whole picture, is a little like losing one's time since nothing new appears and time is not related here

63. The structure cannot be considered in terms of the sum of its parts but as a specific relationship between these parts. We define the notion of 'composition' thus: *Composition is the internally necessary subordination* 1. of isolated elements, and 2. of the construction *with a precise pictorial goal*. Kandinsky, *op. cit.*, p. 45. The same notion of structure related to the idea of organism as subsequently discussed by Kandinsky is developed by Weidle (W.), 'Biologie de l'art', *Diogene*, No. 18, 1957.

64. The physical size of the painting is of the utmost importance here. The impact of the large format has already been discussed by, among other writers, Goossen (E.C.), 'The Big Canvas' (1958) in Battcock (G.), *The New Art*, Dutton, New York, 1966, pp. 48-56, and Rosenberg (H.), 'Big', in *Artworks and Packages*, Delta, New York, 1969, pp. 113-123. It is therefore the very shape of the painting which adds meaning to the composition and colour of the work. With the observations already made by Meyer Schapiro (*cf. art. cit.*), this leads us to believe that the level of expression of the pictorial sign may therefore be effectively divided into a level of expression and a level of content, as Hjelmslev suggests in distinguishing connotative from denotative semiotics.

65. Indeed, because he cannot see the whole work at one glance, the spectator has a fragmented view of it. To recognize the form of a stretched cow-hide in *Number One* (1948), as has been done, one must stand back far enough to see the whole picture. From that standpoint (provided by reduced format photographic reproduction) the effect of the drips fades away and is lost in the general (and accidental?) form. It might be of interest to note, however, that the figurative iconography of *Number One* (1948), animal, hand, thus brings us directly back to the caves of Lascaux, but now the animal has become a stretched hide, and thus a canvas, a wall on which to paint.

66. The idea of form revealed by the effect of the drip which eliminates the relationship between background and form, thus ensuring the blending of the two. Fried (M.) has given a good description of this deconstruction in *Three American Painters*, *op. cit.*, and Rubin (W.) mentions it in his series of articles entitled 'Jackson Pollock and the Modern Tradition', *Artforum*, February, March, April, May

appeler une récupération radicale par le gommage de la spécificité critique de ces tableaux qui ne sont pourtant pas encore les grands formats à *drips* qui nous intéressent ici; ainsi Greenberg rate la force réelle de la peinture de Pollock en restant attaché aux critères que cette peinture conteste en les transgressant.

60. Il doit donc être travaillé, forcé pour qu'il devienne au fond point de fuite.

61. Kandinsky, *op. cit.*, pp. 42-43.

portée en chaque point de la surface, le *all-over* distribue donc également sur tout le champ du tableau le retard de l'énoncé. Cela signifie que partout la signification rate son élaboration. Mais cela signifie aussi, et surtout, qu'il y a une multiplication du point de vue. *Tous* les points de vue sur le tableau sont possibles et s'équivalent. Comme il n'y a pas qu'un seul point de vue d'où le spectacle et sa signification sont visibles-lisibles *plusieurs* spectateurs peuvent *en même temps* regarder le tableau. Chacun, de son point de vue, vit la même expérience puisque tous les points du tableau ont la même valeur; les positions peuvent s'échanger sans gain ni perte puisqu'il y a partout la même mouvance à rencontrer. Donc la réalité des tableaux ainsi construits est politique. Aucun pouvoir ne s'exerce en eux car ils ne présentent rien à consommer, ils sont vides d'énoncé car ils ne se transforment pas en langage bien défini. Donnant à voir le voir ils dénoncent son occultation dans la mystificatrice représentation. Ils sont produits pour rien, ils sont dépense gratuite, par conséquent ils sont de l'ordre du sens (principe de plaisir) et non de la signification (principe de réalité).

C'est pourquoi il n'y a rien à *comprendre* dans les tableaux de Pollock. Il n'y a que de l'intensité à prendre. Et ce qui importe encore davantage c'est que le ici et maintenant de l'énoncé embrayé mais retardé s'adresse à plusieurs regardeurs à la fois. L'espace s'ouvre pour un groupe, pour une conversation collective. C'est ce que nous voulions ailleurs souligner en disant que le *all-over* est *la représentation macroscopique du point de fuite de la peinture de représentation*[62]. Gros plan qui annule tout le reste de la représentation et qui ne laisse que le point et ses effets: c'est-à-dire tout et rien, l'origine de la peinture offerte à tous en même temps. Mais ce gros plan qui vide le tableau de ses images et rapproche alors les spectateurs du plan de la toile risque d'être qualifié d'ennuyeux. Il est trop près de la vérité par le refus qu'il est de produire de la fiction. Excès de présence du tableau vide de spectacle, le tableau *all-over* trouble par sa surabondance. L'ennui ne

62. "La peinture abstraite actuelle au Québec: le vide", art. cité, p. 56.

serait donc pas provoqué par le vide mais par la présence de toutes les possibilités du sens. La prodigalité du tableau angoisse les spectateurs parce qu'ils se voient partout sollicités par les intensités dispersées sur la surface et dont ils se sentent déjà agités. Le tableau *all-over* crie "Me voici", puis c'est tout, il se tait. Mais c'est déjà trop car il oblige ainsi les spectateurs à réagir, à se mettre en mouvement.

Mais il est un autre trait de ces tableaux qui participe à la rupture qu'ils produisent au sein de l'histoire de la peinture et qui est leur format. Le *all-over* est un principe d'addition soustractive, c'est-à-dire qu'il ne serait pas de l'ordre de la structure[63] mais de la simple accumulation où les différences s'annulent dans la somme obtenue. Lorsqu'il se développe sur de grandes surfaces ce genre de construction amplifie encore davantage la sensation de vide ou de monotonie qui se produisait déjà passablement dans les bandes horizontales que sont par exemple *Summertime* (1948) et *Number Ten* (1949). S'ajoute alors la dimension verticale sans que le bas et le haut ne se convertissent en avant et arrière comme, entre autres, dans *Lucifer* (1947), *Alchemy* (1947), *Autumn Rythm* (1950), *Mural on Indian Red Ground* (1950), *Lavender Mist* (1950), *One* (1950). Dans de tels cas, la présence physique du tableau est fortement ressentie[64]; s'il peut être signe, le tableau est aussi et d'abord un objet. C'est donc dire qu'avant de connaître le *all-over* dans sa totalité, les spectateurs n'en découvrent qu'une partie[65]. Mais peu importe car l'"information" qui est transmise ici est la même là-bas sur tout le reste de la surface. Si les spectateurs se déplacent, ils sont *comme le peintre* devant chaque partie de sa toile lorsqu'il s'active à faire éclater la forme figurative et l'idée même de forme[66]: la partie avant le tout parce que le tout n'est que la multiplication de la partie où déjà le pêle-mêle est une indifférence à la différence[67]. Donc, plutôt qu'une lecture d'image, c'est d'un corps à corps qu'il s'agit.

Les "spectateurs" — il faudrait maintenant ne dire que les *regardeurs* — ne sont plus

63. La structure ne peut pas être considérée en termes de somme de ses parties mais en tant que *relation* spécifique entre ces parties. "Nous définissons la notion "composition" ainsi: *La composition est la subordination intérieurement nécessaire* 1. Des éléments isolés, et 2. de la construction au *but pictural précis* ". Kandinsky, *op. cit.*, p. 45. La même notion de *structure*, reliée à l'idée d'*organisme* comme on parle ensuite Kandinsky, est développée par Weidlé (W.). "Biologie de l'art", *Diogène*, no 18, 1957.

64. La grandeur physique du tableau est ici d'une importance fondamentale. L'impact du grand format a déjà été discuté, entre autres, par Goossen (E.C.), "The Big Canvas" (1958), dans Battcock (G.), *The New Art*, Dutton, New York, 1966, pp. 48-56, et Rosenberg (H.), "Big", dans *Artworks and Packages*, Delta, New York, 1969, pp. 113-123. C'est donc la forme même du tableau qui entre dans l'effet de sens du tableau composé-coloré. Avec les observations déjà faites par Meyer Schapiro (*cf.* art. cité) cela nous porte à croire que le plan de l'expression du signe pictural peut donc se diviser effectivement en plan de l'expression et plan du contenu, comme le suggère Hjelmslev en distinguant sémiotique connotative et sémiotique dénotative.

65. En effet, parce qu'il ne peut embrasser d'un seul regard tout le tableau le spectateur en a une vision fragmentaire. Pour pouvoir reconnaître, comme on a pu le faire, dans *Number One* (1948), une forme de peau de boeuf étalée il faut avoir assez de recul pour justement voir *tout* le tableau. De ce point de vue (que par exemple la reproduction photographique nous donne, mais en réduisant le format du tableau) le travail des *drips* s'efface et se perd dans la forme générale (et accidentelle?). Ce qui pourrait être intéressant de souligner cependant c'est que l'iconographie figurative de *Number One* (1948) — animal, main — nous ramènerait ainsi directement à celle des grottes de Lascaux, mais il s'agit maintenant d'une peau *étalée*, donc toile, mur à peindre.

66. L'idée de forme éclose par le travail du *drip* qui élimine le rapport fond-forme assurant ainsi le mélange des deux. Fried (M.) a bien décrit cette déconstruction dans *Three American Painters*, *op. cit.*, et Rubin (W.), la reprend dans sa série d'articles intitulée "Jackson Pollock and the

1967. Also Damisch (H.) in "La figure et l'entrelacs." *Les Lettres Nouvelles*. December 9 and December 16, 1959.

67. Cf. Note 59 above.

68. Here, the problem arises of the outer limit of the picture plane in relation to the construction developing upon it: the drips which run over the edge and give the impression that the painting is only a fragment, or the drips which bound back from the edge towards the centre of the painting. It should be noted that from the spectator's point of view (which we have insisted on adopting all along), these two systems are of equal value for they both point up the signification of the edge as a break: a place where the whole pictorial universe comes to a stop. As for preferring centripetal or implosive drip constructions, this seems to us to be clinging to a criterion of representational painting which gives priority to the frame since perspective is calculated on that basis. Moreover, Fried will continue to employ this reference in talking of deductive form with regard to Stella's shaped canvases, thus showing the vestiges of the classical system of painting lingering in the formalist approach. The drips which abruptly cut off the pattern at the edges of the frame seem freer to us for they show their development was untrammeled by the delimitation of the plane and that the shaping/framing process only came latter.

69. The world would belong to the order of the continuous and it is this view of it that classical representation attempted to reproduce. The "continuity" of the all-over pattern is of another order and, proclaiming itself in discontinuity with the universe that surrounds it outside the canvas, it makes a breach in this world through which emerges discontinuity of another order, that of the subconscious. From window to wall, this transformation takes place.

to a narrative progression. What time, past and spent, impresses on the spectators, however, is the new value of the totality of the picture, what is at stake in the repetition; but also that not all the paintings are made in this way, that they are generally less extravagant and that each part of them counts and organizes the spectator's time. Thus, the spectators move here to enjoy looking rather than enjoying what is seen. The outlay of time is only meaningful in the fact of moving to see *again*, with the whole body. Enjoying the presence of the picture, not of the representation, and the intensity and density of the on-going present that it *figures* in the all-over. And doing so up to the limit where everything breaks down, in other words up to the limits of the painting where its emptiness is replaced by the "organized" fullness of the world around it.[68] By the great emptiness it creates, by everything it does not say (silence), the picture thus opens the way to the expression of the *other*, to the deep-seated ego, of the *discontinuous*.[69]

Thus, before a painting by Pollock there is no more distance between the eye and the image — that imposed by perspective — the body is no longer held in check. If looking is no longer productive and is unprofitably spent in involving the whole demobilized body, we are probably in the realm of the *divertissement:* of the surplus, the digression, the useless, the deviation, the inappropriate, the all too much for nothing... to say.

That is why Pollock's pictures upset the history of painting. The elements that we have discussed are not inherently new. Tobey and, well before him, Streminski (the theorist of Unism) had already painted pictures of the all-over type, Gottlieb in some of his pictograms and several automatist surrealist painters had used the drip as an element in their "compositions" and, finally, Still had probably painted very large formats before Pollock; and it would be very easy to retrace other forerunners of these three elements. What constitutes the specificity and the richness of Pollock's experience and gives it its revolutionary character is to have combined these three elements: the drip, the all-over construction, and the very large painting without their being mixed, as it were, with other things. It is this unusual combination which strikes a fatal blow at the *system* of painting and undermines its validity. The drip is the drifting of the point which develops into a line without circumscribing anything *(circonscriptione)*; the all-over is a combination *(dispositio)* which nullifies all idea of composition *(compositione)* and its corollary, the idea of signification, in other words, the production of a message *(elocutio)*; the large format brings criticism of the system to a climax by insisting on the fact that the all-over is spread over the surface, that it develops simultaneously with the plane of the canvas and that to be seen in its entirety, the picture suggests that spectators should walk along in front of it as before a wall rather than forcing them to look straight at it as they were looking through it at some sight as through a window. Thus, Pollock's picture upsets the whole system of representation which came down to us from Antiquity through Alberti's treatise, and all its variants. It does not replace the system, it effaces it. That is why we said at the beginning that it leaves, as it were, a void and that the spectators are placed in exactly the same relation to the picture as the painter with regard to his raw canvas. Either they feel ill at ease with the freedom which is offered them and the desire which stirs within them the effects of which they show they fear when they insist that the emptiness of the painting must have signification; or, exactly like the painter starting out before his raw canvas, they look at the picture allowing themselves to be permeated by the energy emanating from their encounter.

The art critic and historian are no less touched by the new spatial concept of Pollock's paintings; however, they are perhaps the spectators who resist them most. But it must be admitted that these pictures undermine all the theories concerned with signification, whether ideological, psychoanalytical, structuralist, semiological, or other.[70] If they deserve comment, in other words if it is worth while attempt-

70 If we may hope for further discussion of these works, this should be sought in the written work: writing that seeks the void, in other words, a verbal setting for a-signification. This, thanks to the *text*, the text that shows awareness of the hand that writes and through that hand claims *productivité* (text as work in progress).

séparés du spectacle, placés hors scène, hors jeu. Ils entrent au contraire dans le jeu des forces picturales libérées. Parce qu'ils retrouvent ainsi leur corps, la vision se change en marche. Il est donc question de temps dans la découverte de ces grands champs. Mais prendre le temps, en se déplaçant, de regarder tout le tableau c'est un peu perdre son temps puisque rien de nouveau n'apparaît et que le temps n'est pas ici lié à l'enchaînement narratif. Ce que le temps passé, dépensé, fait toutefois réaliser aux spectateurs c'est la valeur nouvelle de la totalité du tableau, l'enjeu de la répétition; mais encore que tous les tableaux ne sont pas ainsi faits, qu'ils sont d'ailleurs en général plus économes et qu'en eux chaque partie compte et organise le temps du spectateur. Donc ici les spectateurs bougent pour jouir de regarder plutôt que de jouir de ce qui est vu. La dépense de temps n'a de sens que dans le fait de bouger pour voir *encore*, en corps, sans profit. Jouir de la présence du tableau, non de la représentation, et de l'intensité, de la densité du présent continu qu'il *figure* par le *all-over*. Ceci jusqu'à la limite où tout s'écroule, c'est-à-dire jusqu'aux limites du tableau où le vide du tableau est remplacé par le plein "organisé" du monde qui l'entoure[68]. Par le grand vide qu'il crée, par tout ce qu'il ne dit pas (silence), le tableau ouvre ainsi la voie à l'expression de l'*autre*, du moi profond, du *discontinu*[69].

Ainsi devant un tableau de Pollock il n'y a plus de distance entre l'oeil et l'image — celle qu'oblige la perspective — le corps n'y est plus refoulé. Si le regard n'y est plus productif et se dépense sans profit en engageant tout le corps dé-mobilisé nous sommes sans doute dans l'ordre du *divertissement*: du surplus, de la digression, de l'inutile, de la déviation, de l'impropre, du trop pour rien... dire.

Voilà pourquoi les tableaux de Pollock troublent l'histoire de la peinture. Les composantes que nous avons discutées ne sont pas en elles-mêmes nouvelles. Tobey et, bien avant lui, Streminski (le théoricien de l'*Unisme*) avaient déjà fait des tableaux de type *all-over*, Gottlieb dans certains de ses pictogrammes et plusieurs peintres surréalistes automatistes ont utilisé le *drip* comme élément de leurs "compositions", enfin Still a sans doute peint sur des toiles de grand format avant Pollock; et il serait facile de retracer d'autres ancêtres à ces trois composantes. Ce qui fait la spécificité et la richesse de l'expérience de Pollock et ce qui lui donne son caractère révolutionnaire c'est d'avoir fait se rencontrer les trois composantes: le *drip*, la construction *all-over*, le tableau de grande dimension, sans qu'elles soient, pourrait-on dire, mélangées à d'autres choses. C'est l'assemblage inédit qui porte un coup fatal au *système* de la peinture et le rend caduque. Le *drip* est la dérive du point qui se développe en ligne sans rien circonscrire *(circonscriptione)*; le *all-over* est une combinaison *(dispositio)* qui annule toute idée de composition *(compositione)* et son corollaire, l'idée de signification, c'est-à-dire la production d'un message *(elocutio)*; le grand format porte à son comble la critique du système en insistant sur le fait que le *all-over* s'étale sur la surface, qu'il se développe parallèlement au plan de la toile et que pour être totalement perçu le tableau suggère que les spectateurs marchent devant lui comme devant un mur plutôt que de les obliger à le regarder bien en face comme pour y voir à travers une fenêtre un spectacle. Ainsi le tableau de Pollock renverse tout le système de la représentation que nous avions reçu de l'Antiquité à travers le traité d'Alberti, et toutes ses variantes. Il ne le remplace pas, il l'efface. C'est pourquoi nous disions au début qu'il laisse en quelque sorte la place vide et que les spectateurs se retrouvent devant le tableau comme le peintre devant sa toile vierge. Ou bien ils sont gênés par la liberté qui s'offre à eux et par le désir qui s'anime en eux et dont ils prouvent qu'ils doutent des effets lorsqu'ils s'acharnent à vouloir que le vide du tableau signifie; ou bien comme le peintre à l'origine devant sa toile vierge, ils regardent le tableau en se laissant envahir de l'énergie qui émane de leur rencontre.

Modern Tradition", *Artforum*, février, mars, avril, mai 1967. Ainsi que Damisch (H.) dans "La figure et l'entrelacs", *Les Lettres Nouvelles*, 9 décembre et 16 décembre 1959.

67. Cf. ci-haut la note 59.

68. Ici se pose le problème de la limite du plan du tableau en rapport avec la construction qui se développe sur lui: les *drips* qui dépassent la bordure et donnent l'impression que le tableau n'est qu'un fragment, ou les *drips* qui à la rencontre de la bordure retournent vers le centre du tableau. Il faut d'abord souligner que du point de vue du spectateur (celui que nous insistons à tenir depuis le début) ces deux systèmes s'équivalent car ils attirent l'attention sur la signification de la bordure comme rupture: lieu où s'arrête tout l'univers pictural. Quant à préférer les constructions à *drips* centripètes, ou implosives, cela nous semble rester accroché à un critère de la peinture de représentation qui place le cadre à l'origine de l'image puisque la perspective se calcule à partir de lui. D'ailleurs Fried continuera à appliquer cette référence en parlant de forme déductive à propos des tableaux découpés *(shaped canvases)* de Stella, montrant en cela ce qu'il reste d'avatars de la peinture et du système "classique" dans le discours formaliste. Les *drips* qui coupent brutalement le motif aux limites du cadre nous apparaissent plus libres car ils montrent qu'ils se sont développés sans la contrainte de la délimitation du plan et que le découpage/cadrage ne vient qu'après.

69. Le monde serait plutôt de l'ordre du continu et c'est cette vision du monde que chercherait à reproduire la représentation classique. La "continuité" du motif *all-over* est d'un autre ordre et, s'inscrivant en discontinuité avec l'univers qui l'entoure en dehors du tableau, elle ouvre dans ce monde une brèche par où émerge la discontinuité qui est l'ordre de l'autre: l'inconscient. De la fenêtre au mur, c'est le renversement qui s'opère.

ing to point up the specificity of the pictorial device they instigate, this is precisely because they serve to generate commentary. Thus, from picture to text, the energy is merely displaced and transformed so that the commentary, as an effect of the picture, is neither true nor false, but truly an *oeuvre*.

René Payant

Post-scriptum by way of a dedication

One always reads too much or too little... Our quotation providing the epigraph to this paper, discovered by chance in Opus International, *linked this rather recent text by J.-F. Lyotard with an earlier work,* Discours Figure. *After reading and rereading each chapter several times and never in the same order, we had finally — but not without a struggle — come very much to appreciate this thesis from which we subsequently gathered several ideas, transferring them very freely to the objects of our choice. Only his* Instructions païennes *were as familiar to us with* Les trans-formateurs Duchamp. *The publication of our text might well have been delayed due, among other things, to a stupid incident for which J.-F. L., without either his will or knowledge, was in a certain way responsible: our manuscript was lost, with other less precious possessions, in a train from Vienna to Venice as we were making our way to Urbino to take part in a Seminar on* Les objets "à côté" *that he was organizing at the International Centre of Semiotics and Linguistics. The loss of our text was of less concern to us — since we knew we would find a copy back in Montreal posted from Paris — than our desire to do honour to the invitation we had received by reading as much of our host's writings as possible. With the result that, accelerando, on Italian soil we read* Dérive à partir de Marx et Freud, Des dispositifs pulsionnels, Économie libidinale, Rudiments païens *and his very recent narrative,* Le Mur du Pacifique, *none of which, up to that point, had been included in our readings as an art historian.*

*After rereading and completing our text, belatedly received in Montreal, it seems to us to be marked by an idea of great value to him: freeing the work of art from the obligation of signification by pointing up its critical function. (*Discours, Figure *seem to have had a greater impact on us than we thought!). As the ultimate effect of our recent readings, we omitted all the headings from our original text, merely leaving the reference marks which organize it (consciously or unconsciously) at its beginning and end and hoping that the text thus uniformly presented may be easily grasped, here and there, anywhere, as the reader pleases, since in each of its parts it is the same idea which recurs. We can thank J.-F. L. in no better way for having "forced" us to read him than by expressing the wish that our readers, in their turn, may find in his work the force that he has passed on to us.*

September 1979

Le critique et l'historien d'art ne sont pas des spectateurs moins touchés par le nouvel espace des tableaux de Pollock; ils sont cependant peut-être ceux qui y résistent davantage. Mais il faudra bien admettre que ces tableaux ébranlent tous les discours qui se préoccupent de la signification, qu'ils soient à tendance iconologique, psychanalytique, structuraliste, sémiologique ou autre[70]. S'ils méritent d'être commentés, c'est-à-dire s'il vaut la peine de chercher à désigner la spécificité du dispositif pictural qu'ils mettent en oeuvre, c'est qu'ils servent justement à engendrer des commentaires. Du tableau au texte ce n'est qu'une énergie qui est déplacée, transformée, de sorte que le commentaire, comme *effet* du tableau n'est ni vrai ni faux mais véritablement oeuvre.

René Payant

70. S'il reste à espérer un discours possible sur ces oeuvres, il serait à chercher du côté du travail de l'écriture, celle qui cherche le vide, autrement dit la mise en scène par les mots de l'a-signification. Ceci, à la faveur du *texte*: du texte qui porte la conscience de la main qui écrit et qui par elle se donne comme *productivité*.

Post-scriptum en guise de dédicace

On lit toujours trop ou pas assez... Notre citation en exergue, rencontrée par hasard dans Opus international, *rattachait ce texte plutôt récent de J.-F. Lyotard à un autre plus ancien,* Discours Figure. *Après avoir lu et relu plusieurs fois et jamais dans le même ordre chaque chapitre, nous avions finalement — mais non sans peine — fort apprécié cette thèse où nous glanâmes par la suite quelques idées pour les déplacer très librement sur des objets de notre choix. Seules ses* Instructions païennes *nous étaient aussi familières avec* Les trans-formateurs Duchamp. *La publication de notre texte a risqué d'être retardée, entre autres, par une bête question technique dont J.-F. L., sans le vouloir ni le savoir, fut d'une certaine façon la cause: notre manuscrit fut perdu, avec des choses moins chères, dans un train qui allait de Vienne à Venise et que nous empruntions pour nous rendre à Urbino afin de participer à un colloque sur* Les objets "à côté" *qu'il y organisait au Centre international de sémiotique et de linguistique. La perte de notre texte nous préoccupa alors moins — puisque nous savions retrouver à Montréal une copie postée depuis Paris — que le désir que nous avions de faire honneur à l'invitation qui nous était faite en lisant le plus possible de notre hôte. Si bien que, accelerando, nous lûmes en sol italien* Dérive à partir de Marx et Freud, Des dispositifs pulsionnels, Économie libidinale, Rudiments païens *et son tout récent récit* Le Mur du Pacifique, *tous d'abord laissés de côté à cause de nos lectures d'historien d'art.*

Il nous semble maintenant à la relecture et à l'achèvement de notre texte, reçu tardivement à Montréal, qu'il est traversé par une idée qui lui est précieuse: libérer l'oeuvre de l'obligation de signifier en pointant sa fonction critique. (Discours, Figure *auraient eu sur nous plus d'effet que nous le croyions!) Comme ultime effet de nos récentes lectures, nous avons retranché de notre texte original tous ses intertitres, en laissant à ses seules extrémités les points de repère qui l'organisent (consciemment et inconsciemment) et espérant que le texte ainsi uniment déployé puisse être aisément saisi ici et là, indifféremment, au gré des lecteurs, puisqu'en chacune de ses parties c'est la même idée qui se reformule.*

Nous ne saurions mieux remercier J.-F. L. de nous avoir "obligé" à le lire qu'en souhaitant que nos lecteurs trouvent à leur tour dans son oeuvre la force qu'il nous a transmise.

Septembre 1979

OUT OF THE WEB

Jackson Pollock's Place in Artforum

The position of art magazines in relation to the periodical press as a whole is ambiguous. If we keep to general categories — as defined, for instance, by Pierre Albert[1] — should we consider them as information weeklies (or monthlies), illustrated specialized magazines, periodicals for light reading, learned or technical journals? At first sight, they might be classified as illustrated specialized magazines, but this would be passing a little hastily over the informational content that certain periodicals are concerned to provide *(Flash Art)*, the striving for austerity in some recent publications *(October)* and the limited specialization of magazines destined for professionals *(Leonardo)*.

Even attempts to break down the subject matter of these art magazines have proved just as risky and are not yet conclusive. Indeed, what can be made of the recent typological analyses described in the following examples? The editorialist of *Revue de l'art* distinguishes the "art" publication from archeological journals and art history magazines[2]. John A. Walker in a special number of *Studio International* devoted to art magazines, for his part, divides this world into three, classifying these publications according to whether they "talk" about art, whether they are "graphic art" or whether they serve as an anthology or gallery[3]. When launching *Art Press*, Catherine Millet wanted this publication to avoid the dichotomy of "classical and conservative magazines devoted to antiques and sales rooms" or " modernist magazines but reflecting, with no reference to history, avant-gardes from nowhere"[4]. We are probably still at the stage of classifying these magazines, which makes this attempt seem endless — and finally purposeless — like "butterfly collecting" which Edmund Leach one day spoke out against. Nonetheless, an academic exercice of this kind does permit a reflection on the status of cultural magazines and speculation concerning their impact.

Might a shift in our approach help clarify the situation? Instead of pinning the magazines to a morphological table, let us examine them from a functional standpoint in the cultural micro-milieu, these illustrated specialized magazines are (usually) seen as promotional vehicles, but are intended as instruments of continuing education, information or cultured leisure activities — serious activities, by comparison with the specialized press for sailing enthusiasts, photography buffs or pornography fans. The relations art magazines maintain with the fine art market is quite obvious: the large number of pages devoted to advertisements are there to prove it. A change in policy on the part of a magazine may elicit reactions from subscribers and modify the type of advertiser[5]. Editors and especially contributors reviewing exhibitions must be careful or at least have a justification up their sleeves to protect themselves from accusations of complicity. The art magazine, like galleries, exhibitions and catalogues is one of the cultural industries. It is sometimes well to remember this.

The *raisons d'être* of art magazines as expressed in editorials or at specialized seminars are of another order: emphasis is placed on the distribution of art and the free circulation of information. The economic relationship is carried on elsewhere: between management and the marketing agencies that prepare reports to attract advertisers and grants from government funding agencies. These off-stage negotiations hardly ever reach the readers — only when there is question of changing the price of their subscription.

While questioning the apparent neutrality of the cultural goals of art magazines, a truce might be called and a consensus reached as to their role as a distributor and transmitter of culture. But the special place of art magazines within the context of the periodical press in general,

1. Albert (P.), "La presse," in Albert (P.), Balle (F), Cazeneuve (J.) et al., *l'Information*. Librairie Larousse (Encyclopédie Larousse), 1977, pp. 33-35.

2. "Editorial. Les revues d'arts," *Revue de l'art*, No. 33, 1976, pp. 5-6.

3. Walker (J.A.), "International Memorandum," *Studio International*, September-October 1976, p. 118.

4. Millet (C.), *Art Press*, December-January 1973, p. 3.

5. Following the change in staff and policy of *Artforum* in 1975, Hilton Kramer wrote "... and it will be interesting to see how long the magazine's bourgeois advertisers — mainly art dealers, plying a trade the magazine now seems to regard as a crime against humanity — will support its new line." Kramer (H.), "Muddled Marxism," *The Montreal Star*, December 27, 1975, B-4.

OUT OF THE WEB

la place de Jackson Pollock dans la revue Artforum

Les revues d'art occcupent une position ambiguë dans l'ensemble de la presse périodique. Si l'on s'en tient à des catégories générales — telles que définies par exemple par Pierre Albert[1] — ces revues sont-elles des hebdomadaires (ou des mensuels) d'information, des magazines spécialisés illustrés, des périodiques de lecture et d'évasion, des périodiques de culture ou des publications techniques de documentation? On serait tenté d'emblée de les classer dans la catégorie des magazines spécialisés illustrés, mais ce serait éliminer trop aisément le souci d'information de certains périodiques *(Flash Art)*, les efforts d'austérité de publications récentes *(October)* et la spécialisation limitée de revues s'adressant aux professionnels *(Leonardo)*.

Des tentatives d'atomiser le champ même des revues d'art se sont révélées tout aussi hasardeuses et ne sont pas encore concluantes. Comment se retrouver, en effet, dans les essais récents de typologies dont nous relevons ici quelques exemples? L'éditorialiste de la *Revue de l'art* distingue la "belle" publication, des périodiques archéologiques et des revues d'histoire de l'art[2]. John A. Walker dans un numéro spécial de *Studio International* consacré aux revues d'art divise aussi ce monde en trois en ordonnant les magazines selon qu'ils "parlent" d'art, qu'ils sont un art *("as graphic art")* ou qu'ils remplissent les fonctions d'une anthologie ou d'une galerie[3]. Catherine Millet en lançant *Art Press* voulait que sa revue se situe ailleurs que dans la dichotomie des revues "classiques et conservatrices, vouées aux antiquités et aux salles de ventes" et des revues "modernistes, mais reflétant, sans référence à l'histoire, des avant-gardes venues de nulle part"[4]. Nous en sommes encore sans doute à l'étape de classification des revues qui fait paraître ce travail comme un essai sans fin — et à la limite sans finalité — telle "la collection de papillons" contre laquelle s'élevait un jour Edmund Leach. Il n'en demeure pas moins qu'un tel exercice académique permet de réfléchir sur le statut des magazines de culture et de s'interroger sur leur impact.

Le changement de point d'ancrage pourrait-il être de quelque utilité? Au lieu d'épingler les revues au tableau morphologique, examinons-les sous l'éclairage de leurs fonctions. Dans le micromilieu culturel ces magazines spécialisés illustrés (le plus souvent) sont perçus comme des agents de promotion mais se veulent des instruments d'éducation permanente, d'information ou de loisirs cultivés — de loisirs sérieux, en comparaison avec la presse spécialisée des amateurs de voile, de photographie ou de pornographie. Les liens que les revues d'art entretiennent avec le système marchand des beaux-arts sautent aux yeux, l'importance quantitative des pages publicitaires en étant la face visible. Un changement d'orientation d'une revue peut provoquer les réactions des abonnés et modifier la carte des annonceurs[5]. Les rédacteurs et particulièrement ceux qui sont chargés des chroniques d'expositions se doivent d'être attentifs ou tout au moins de tenir en réserve un discours justificateur pour se mettre à l'abri des accusations de complicité. La revue d'art, comme les galeries, les expositions, les catalogues, fait partie des industries culturelles. Il n'est pas inutile de le rappeler quelquefois.

Les raisons d'être des revues d'art telles qu'elles sont exprimées dans les éditoriaux ou lors de colloques spécialisés sont d'un autre ordre: la mise est placée sur la diffusion de l'art et la libre circulation de l'information. La relation avec l'économie se joue ailleurs: entre la direction et les agences de marketing qui préparent des rapports pour attirer les annonceurs et les subventions des états-mécènes. Ces jeux de coulisse n'atteignent que rarement les lecteurs sauf lorsqu'il s'agit de modifier le prix de l'abonnement.

1 Albert (P.) La Presse dans Albert (P.) Balle (F.) Cazeneuve (J.) *et al.* *L'Information* Librairie Larousse (Encyclopédie Larousse) Paris 1977 pp. 33-35

2 Editorial Les revues d'arts *Revue de l'art* n° 33 1976 pp. 5-6

3 Walker (J.A.) Internal Memorandum *Studio International* septembre octobre 1976 p. 118

4 Millet (C.) *Art Press* décembre janvier 1973 p. 3

5 A la suite du changement de personnel et d'orientation de *Artforum* en 1975, Hilton Kramer s'interrogeait sur le support qu'accorderaient les annonceurs habituels de la revue. "and it will be interesting to see how long the magazine's bourgeois advertisers — mainly art dealers, plying a trade the magazine now seems to regard as a crime against humanity — will support its new line." Kramer (H.) Muddled Marxism *The Montreal Star* 27 décembre 1975 B-4

their staff (art critics and historians) and their target readership points more in the direction of a propagative role. We borrow this distinction from Serge Moscovici who distinguished the functions of distribution, propagation and propaganda in his study on the social representation of psychoanalysis in the French press[6]. Art magazines, and especially *Artforum*, bear all the main characteristics of propagation as defined by Moscovici:

a) its direct field of action is relatively small;
b) its purpose is to integrate a social object (...) into an existing framework;
c) it aims to obtain acceptance by the whole group of a concept predominating in one of its parts;
d) its aim is not to bring about new behaviour or to reinforce existing behaviour; it is rather a question of levelling the behaviour and norms to which people adhere; in other words, the objective of the communication is to endow actual or probable behaviour with a significance it did not have before[7].

6 Moscovici (S.). *La Psychanalyse. Son image et son public*. P.U.F. Paris. 1976.

7 *Ibid.*, p. 374.

If, instead of psychoanalysis, we substitute formalism or some other critical trend — didn't someone once caricature *Artnews* by talking of "Hesspressionism" — it seems more exact to think in terms of propagation to more accurately describe the function of art magazines in the network of serious culture.

A painter, a magazine

Jackson Pollock is the inevitable name that comes to mind in the recent history of post-war American painting. His work and his personality (Oh! for the good old days of the man and the work...) have been seized on by the media and he has become an important name in the star system of the visual arts — a cultural hero.

After a timid start in the Western U.S.A., *Artforum* saw its position strengthened after its emigration to New York, a move which reversed the traditional pioneer trail. The conquest of the East became the watchword and *Artforum*, "landing" in the Metropolis was to consolidate its advance both by recruiting a new team of collaborators and by drawing closer to the leading centres of the contemporary art market. The magazine would become one of the high spots of contemporary American art and formalist criticism.

We found it interesting to analyze the attitude of *Artforum* towards an artist who has served as a prototype for research into the specificity of painting. The use of a star by a long-established and prestigious magazine may perhaps throw some light on the mechanics of propagation.

Our text will follow the lay-out of the magazine in question from cover to cover. We shall follow it from left to right, in the usual order of reading, although we shall not skip the "superfluous" element constituted for art magazine readers by the advertisement section. Our analysis will therefore proceed as follows: cover, advertising, letters to the editor, articles, reviews of books and exhibitions. The reproductions, appearing in all sections, will be studied separately.

In an article on contemporary art magazines, John A. Walker classified *Artforum* in a special category organized, as he expresses it, on the sandwich principle: adverts/editorial matter/adverts[8]. This breakdown somewhat simplifies the contents of *Artforum* but nonetheless draws attention to the publicity aspect of the front page and the book and exhibition reviews. The first volumes of the magazine were divided into three: a separate section entitled "forum" formed the centre of the magazine which began and ended with sections devoted to exhibition reviews. The market-place — in keeping with the etymology of the world "forum" —

8 Walker (J.A.). Periodicals Since 1945. in Fawcett (T.), Philpot (C.) Eds. *The Art Press. Two Centuries of Art Magazines*. The Art Book Company. London. 1976. pp. 45-46.

Tout en questionnant la neutralité apparente des objectifs culturels des revues d'art, une trêve pourrait se faire et un consensus s'établir quant à leur rôle de diffuseur, d'émetteur de culture. Mais la position particulière des revues d'art dans le champ de la presse périodique en général, leur personnel (critiques d'art et historiens d'art) et le public visé nous font pencher en faveur plutôt d'un rôle de propagation. Nous empruntons cette nuance à Serge Moscovici qui distinguait les fonctions de diffusion, de propagation et de propagande dans son étude sur la représentation sociale de la psychanalyse dans la presse française[6]. Les revues d'art, et singulièrement *Artforum*, sont porteuses des caractéristiques principales de la propagation telles qu'établies par Moscovici:

a) son champ d'action *direct* est relativement restreint;

b) elle se propose d'intégrer un objet social (...) à un cadre existant;

c) elle vise à faire accepter par l'ensemble du groupe une conception dominante dans une de ses fractions;

d) son but n'est pas de provoquer une conduite nouvelle ou de renforcer une conduite existante; il s'agit plutôt de rendre possible une adéquation des comportements et normes auxquels les individus adhèrent; en d'autres termes, la communication a pour but d'investir des conduites actuelles ou probables d'une signification qu'elles n'avaient pas auparavant[7].

Si en lieu et place de la psychanalyse nous substituons le formalisme ou quelque autre tendance critique — n'a-t-on pas caricaturé un jour *Art News* en parlant de l'"*Hesspressionism*" — il nous paraît plus juste de penser en terme de propagation pour qualifier plus précisément la fonction des revues d'art dans le réseau de la culture sérieuse.

6. Moscovici (S.). *La Psychanalyse. Son image et son public*. P.U.F. Paris 1976

7. Ibidem p. 374

Un peintre, une revue

Jackson Pollock est le nom inévitable dans l'histoire récente de la peinture américaine d'après-guerre. Son oeuvre et sa personnalité (Oh! les beaux jours de l'homme et l'oeuvre...) ont été saisies par les média et il est devenu le nom important dans le *star system* des arts visuels, le héros culturel.

La revue *Artforum*, après des débuts assez timides dans l'Ouest américain, a vu se raffermir sa position à la suite de son émigration vers New York, déménagement qui renverse l'axe de développement connu des pionniers. La conquête de l'Est devient le mot d'ordre et *Artforum* "débarquant" dans la métropole consolidera son avance autant en recrutant une équipe nouvelle de collaborateurs qu'en se rapprochant des centres dominants du marché de l'art vivant. La revue deviendra un des lieux majeurs de l'art américain contemporain et de la critique formaliste.

Il nous a paru intéressant d'analyser l'attitude de *Artforum* face à un artiste qui a servi de prototype aux recherches menées sur la spécificité de la peinture. L'utilisation d'une vedette par une revue longuement dominante pourra, peut-être, apporter quelque lumière sur les mécanismes de la propagation.

Les articulations de notre texte sont calquées sur l'organisation même de la revue à l'étude, d'une couverture à l'autre. La séquence sera feuilletée de gauche à droite, selon l'ordre habituel de la lecture, bien que nous n'escamoterons pas le "superflu" constitué pour les lecteurs de revues d'art par la section de la publicité. Le découpage se fera donc comme suit: page couverture, publicité, lettres à l'éditeur, articles, comptes rendus de livres et d'expositions. Les reproductions, gagnantes à tous les coups, seront étudiées séparément.

Dans un article sur les revues d'art contemporaines, John A. Walker rangeait *Artforum*

was then the place for discussion and critical comparison, the reviews being intended as objective reflections of art in the making. This was still a long way from the accusations later levelled at *Artforum* concerning collusion between critics and dealers.

What do you say after you said Hello?

Jackson Pollock does not often serve as a visual enticement, only two front covers being devoted to him since the first volume of *Artforum*. The March 1967 number presents a detail of *Full Fathom Five* which refers to a reproduction of the complete work in Rubin's article, "Jackson Pollock and the Modern Tradition, II." In September 1975, a photograph by Namuth showing Pollock in his studio attracted readers' attention to the article by Robert Morris, "The Phenomenology of Making."

Pollock's presence is therefore not overwhelming in these eye-catching pages, but is nonetheless worth studying for a few moments as a pointer. These two Pollocks are cutouts: one from a picture, the other from a series of photographs. The New York reader — or the tourist — could easily leave the imaginary museum and, from the detail to the complete reproduction, go in person to the Museum of Modern Art. The visual adventure becomes more complicated for the person who wishes to replace Hans Namuth's photograph back in sequence but merely requires a visit to a library rather than to a museum. All he must do is find the magazine *Portfolio* for 1951 or even easier, consult the May issue of *Artnews* of the same year to find the missing parts. The task has become still easier to-day since Les Éditions Macula published the entire collection of photographs in an album entitled *L'atelier de Pollock*, in 1979.

The reproduction of the detail from a painting is in colour as the covers of *Artforum* have always been since their sixth number. The black and white photograph of Pollock at work lends documentary color to Morris's article. After all, the painter is a colorful figure, isn't he? In 1975, *Artforum* discretely reverted to its original black and white, but announced a new interest in film and photography. The photograph of an artist at work at first sight refers to an article on "doing" but nonetheless reveals the inclinations of a small group of collaborators who refuse to limit art to painting and sculpture and who wish to broaden the scope of "seeing." "Post-formalism" is more than in the air. The magazine *October* would take over in this respect and become the place where people were no longer afraid of talking about things other than sculpture or painting — film, videotape, performances, poetry and all the rest.

Know-how for letting it known

The magazine *Artforum*, like other specialized magazines, counts on advertising to keep down its selling price to the client. The number of advertisers and the size of the inserts vary from one number to another but the target public remains the same and the advertisers are therefore recruited from the whole range of cultural industries.

At this stage of our project, we shall not try to decide what influence advertising has in shaping the contents of the magazine. Questions might be asked on this score, however, if we can rely on two incidental remarks made by former *Artforum* collaborators. During a seminar given in the fall of 1978 at the University of Montreal, Rosalind Krauss stated that the magazine *October* refused all advertising from galleries so as to avoid possible compromise. This publication only accepts reciprocal advertisements from magazines, associations or publishing houses which support *October* in a similar way. This policy on the part of a recent magazine shows that past experience at least counsels prudence. Robert Pincus-Witten, in an article about his work at *Artforum*, recalls an argument with John Coplans during which he had emphasized,

dans une catégorie particulière dont le principe organisateur est, selon son expression, celui du sandwich, c'est-à-dire que les revues de ce type se découpent en trois parties: pub/articles/pub (*adverts/editorial matter/adverts*)[8]. Cette division simplifie quelque peu l'ordonnance de *Artforum* mais sert de révélateur en faisant ressortir le caractère publicitaire de la page couverture et des comptes rendus de livres et d'expositions. Les premiers volumes de la revue étaient divisés en trois: une section distincte intitulée "forum" formait le coeur de la revue qui commençait et se terminait par des sections consacrées à des critiques d'expositions. La place du marché — selon l'étymologie de "forum" — était alors le lieu de la discussion et de la confrontation critique, les comptes rendus se voulant le reflet objectif de l'art qui se fait. On était encore loin des accusations portées plus tard contre *Artforum* quant aux collusions entre critiques et marchands.

8. Walker (J.A.). Periodicals Since 1945, dans Fawcett (T.), Philpot (C.), Eds. *The Art Press Two Centuries of Art Magazines*. The Art Book Company. London. 1976. pp. 45-46.

Contact

Jackson Pollock ne sert pas souvent d'appât visuel, deux pages couvertures seulement lui étant consacrées depuis le premier volume de la revue *Artforum*. Le numéro de mars 1967 présente un détail de *Full Fathom Five* qui renvoie à la reproduction de l'oeuvre complète dans l'article de Rubin, "Jackson Pollock and the Modern Tradition, II". En septembre 1975, une photographie de Namuth montrant Pollock dans son atelier attire l'attention des lecteurs sur l'article de Robert Morris, "The Phenomenology of Making".

La présence de Pollock n'est donc pas écrasante dans ces pages attrape-l'oeil, mais mérite néanmoins que l'on s'y attarde quelques instants à titre d'indice. Ces deux Pollock sont des découpages: l'un d'un tableau, l'autre d'une série de photographies. Le lecteur new-yorkais — ou le touriste — pourra aisément quitter le musée imaginaire et du détail à la reproduction complète se rendre à l'oeuvre "en personne" au Musée d'art moderne. L'aventure visuelle se complique pour qui voudrait replacer la photo de Hans Namuth dans sa série mais demande un voyage en bibliothèque plutôt qu'une visite de musée. Il suffit de retracer la revue *Portfolio* de 1951 ou plus facilement de consulter le *Artnews* du mois de mai de la même année pour retrouver les parties manquantes. La tâche aujourd'hui devient encore plus aisée puisque les éditions Macula ont réuni les photos en album sous le titre *L'atelier de Pollock*, en 1979.

La reproduction d'un détail d'un tableau est en couleur selon l'habitude des pages couvertures de *Artforum* depuis leur sixième numéro. La photo en noir et blanc de Pollock au travail met de la couleur documentaire à l'article de Morris. Ne peut-on dire que le peintre est un personnage haut en couleur? *Artforum* en 1975 revient au noir et blanc de ses débuts, de façon discrète, mais annonce un nouvel intérêt pour le film et la photographie. La photo d'un artiste au travail renvoie à première vue à un article sur le "faire" mais dévoile malgré elles les velléités d'un sous-groupe de collaborateurs qui refusent de limiter l'art à la peinture et à la sculpture et qui souhaitent élargir le champ du "voir". Le "post-formaliste" est plus que dans l'air. La revue *October* prendra la relève en ce sens et deviendra le lieu où l'on ne craint plus de parler de ce qui n'est pas de la sculpture, de ce qui n'est plus de la peinture, du film, du video, de performances, de poésie et le reste est à suivre.

Du savoir faire pour le faire savoir

La revue *Artforum*, comme les autres magazines spécialisés, compte sur la publicité pour réduire son prix de vente au client. Le nombre des annonceurs et les dimensions des encarts varient d'un numéro à l'autre mais le public cible demeure le même et les annonceurs se recrutent donc dans le bassin des industries culturelles.

Nous ne tenterons pas, à ce moment-ci du projet, de déterminer le poids de la publicité

among other things, that the editorial contents of the magazine was quite free as far as the advertising was concerned[9]. These two remarks by former collaborators of *Artforum* show that there is a certain tension between what the critics want and what the advertising agencies tacitly expect.

9. Pincus-Witten (R.), "Naked Lunches," October, Spring 1977, p. 118.

Without going into details, the almost complete silence of observers of the art milieu concerning the advertising in art magazines does, however, seem very surprising. The art critics and historians immediately look to what they consider the heart of the problem, the magazines' editorial contents, and pay scant attention to the often over-abundant inserts of what is not "cultured culture." In the case of *Artforum*, to ignore the advertising may mean that we miss a work of art — the artist Richard Artschwager had inserted a series of advertisement-works — or that its potentially subversive function only appears later as was the case for the Linda Benglis exhibition advertisement.

In the advertising in *Artforum*, we have noted all mentions of Jackson Pollock: the advertisers — and this will surprise no-one — are the galleries first of all, followed by investment firms, publishing houses and, lastly, a printer. The latter, Intelligence Printing Co, which actually prints the magazine *Artforum* as well as several other periodicals, twice uses covers from previous numbers to advertise its services, including that of September 1975 with the photograph of Pollock taken by Hans Namuth[10]. There is very little connection with Pollock, in this case: his picture is not there on its own account but is one example of the range of work offered by a printing-house. Since the quality of the physical presentation of *Artforum* is well-known, in spite of numerous reservations as to its format, the merit for this must go to the printer who uses his work for promotional purposes.

10. Artforum, September 1976, p. 79. Artforum, November 1976, p. 74.

Artforum does not have a regular book review section. Critical articles on the current scene are primarily concerned with exhibitions, unlike *Art in America*, for instance, which gives considerable space to publications on art. Thus, there are few advertisements for books since the specialized publishers prefer more hospitable journals. Pollock's name crops up three times in these advertisements. In 1969, Skira published "the most important book of the year," *American Painting*: the second volume edited by Barbara Rose contains illustrations of the works of 54 painters. The blurb mentions a few names so as to indicate the scope of the "movements" represented, from figurative (Hopper, O'Keefe, Lichtenstein, Wyeth) to abstract (Pollock, Stella). In May 1970, the Museum of Modern Art advertised two recent publications: William Rubin's *Stella* and Bernice Rose's book, *Jackson Pollock, Works on Paper*. In December 1973, there was a mention of Pollock in the advertisement for *American Masters: the voice and the myth*, a book by Brian O'Doherty, an occasional contributor to the magazine. Among the artists listed, apart from Pollock, were Hopper, Davis, de Kooning, Rothko, Rauschenberg, Wyeth and Cornell. The "American masters" are no longer exactly the same as in 1969: Hopper, Wyeth and Pollock stay the course but other figures are added and/or replace the previous constellation.

From June 1975 to June 1976, two investment firms advertised their interest to purchase in the magazine *Artforum*. Bill Bass (American Investment Group) was on the look-out for works by Wesselman — his name appears on its own in large letters — and works by 22 other artists including Pollock. The Bischefberger Gallery in Zurich offered to buy works of 200 artists. Pollock's name was included in the alphabetically arranged list, but no more. This type of advertisement gives some pointers to the art market but no conclusions can be drawn on the sole basis of these two examples.

They can, however, be related to advertisements of auctioneers who advertise their important sales in *Artforum* and in other prestige

dans l'orientation du contenu de la revue. Il y aurait cependant matière à s'interroger si l'on se fie à deux remarques incidentes d'anciens collaborateurs de *Artforum*. Rosalind Krauss lors d'un séminaire donné à l'automne 1978 à l'Université de Montréal déclarait que la revue *October* refusait toute publicité de galeries afin d'éviter d'éventuelles compromissions. Cette revue n'accepte que les annonces réciproques de revues, d'associations ou de maisons d'édition qui rendent la pareille à *October* dans leur support. Cette politique d'une revue récente indique que l'expérience passée enseigne tout au moins la méfiance. Robert Pincus-Witten dans un article consacré à son travail à *Artforum* rappelle une confrontation avec John Coplans lors de laquelle il avait souligné, entre autre, que le contenu éditorial de la revue était libre face à la publicité [9]. Ces deux remarques d'anciens collaborateurs de *Artforum* indiquent qu'il y a un certain malaise entre les volontés des critiques et les impératifs tacites des publicitaires.

9 Pincus-Witten, R. Naked Lunches. *October* printemps 1977, p. 118.

Sans entrer dans les détails, on peut toutefois s'étonner du silence quasi total des observateurs du milieu de l'art sur la publicité dans les revues d'art. Les critiques et les historiens d'art vont d'emblée à ce qu'ils considèrent comme le coeur du problème, le contenu éditorial des périodiques, et jettent un regard distrait sur les entours, parfois quantitativement lourds, de ce qui n'est pas la "culture cultivée". Dans le cas de *Artforum*, ne pas voir la publicité peut signifier qu'une oeuvre nous échappe — l'artiste Richard Artschwager a fait paraître une série d'oeuvres-annonces — ou que sa fonction subversive possible n'apparaît que plus tard comme ce fut le cas pour l'annonce de l'exposition de Linda Benglis.

Nous avons relevé dans la publicité de *Artforum* toutes les mentions de Jackson Pollock: les annonceurs, et il n'y aura aucune révélation à le dire, sont d'abord les galeries; suivis dans l'ordre des sociétés d'investissement, des maisons d'édition et d'un imprimeur. Ce dernier, Intelligence Printing Co. qui fait l'impression de la revue *Artforum* ainsi que celle de plusieurs autres périodiques, utilise à deux reprises quelques pages couvertures de numéros précédents pour annoncer ses services, dont celle de septembre 1975 avec une photo de Pollock prise par Hans Namuth [10]. La relation avec Pollock est dans ce cas fort lointaine: son image n'est pas là pour elle-même mais fait partie d'un éventail de possibilités d'une imprimerie. La qualité matérielle de *Artforum* étant reconnue, malgré de nombreuses réserves quant au format, le mérite en revient à l'imprimeur qui se sert de son travail comme faire valoir.

10 *Artforum*, septembre 1976, p. 79. *Artforum*, novembre 1976, p. 74.

Artforum n'a pas une chronique régulière de commentaires de livres. Tout l'effort critique ponctuel porte d'abord sur les expositions, à la différence de *Art in America* par exemple qui accorde une large place aux publications sur l'art. Les annonces de livres sont donc rares, les maisons spécialisées préférant un support plus accueillant. Le nom de Pollock revient trois fois dans de telles annonces. Les éditions Skira publient en 1969 "le livre le plus important de l'année", *American Painting*: le second volume rédigé par Barbara Rose est illustré par des oeuvres de 54 peintres. Le communiqué mentionne quelques noms afin de signaler l'étendue des "mouvements" représentés, du figuratif (Hopper, O'Keefe, Lichtenstein, Wyeth) à l'abstrait (Pollock, Stella). Le Musée d'art moderne de New York, en mai 1970, présente deux publications récentes, le *Stella* de William Rubin et le livre de Bernice Rose, *Jackson Pollock: Works on Paper*. En décembre 1973 on retrouve une mention de Pollock dans la publicité du livre de Brian O'Doherty, collaborateur occasionnel à la revue, *American Masters: the voice and the myth*. Dans la liste des artistes nommés, outre Pollock, se trouvent Hopper, Davis, de Kooning, Rothko, Rauschenberg, Wyeth et Cornell. Les "maîtres américains" ne sont plus tout à fait les mêmes qu'en 1969: Hopper, Wyeth et Pollock résistent mais d'autres figures s'ajoutent et/ou remplacent la constellation précédente.

De juin 1975 à juin 1976 deux sociétés d'investissement annoncent des intentions

magazines. Thus, Parke-Bernet, Sotheby, and Sotheby-Parke-Bernet inform *Artforum* readers about several sales in often quite large inserts. Pollock's name appears twelve times in such advertisements, between 1964 and October 1974. The position of his name varies: it once heads the list, and another time it is printed in larger letters. Usually, Pollock is listed alphabetically or included in a series with no special mention. Reproductions of his work, however, are used on four occasions.

From January 1963 to March 1979, Pollock's name occurred 43 times in art gallery advertisements. Only two one-man exhibitions and three group shows were announced. Usually, however, the galleries — especially the Malborough — announced that they have such — and — such an artist in their collection, including Pollock. The David Stuart and Fishback Galleries, which each published an insert with Pollock's name, were the only two to use reproductions of his work. For the other galleries, his name was vivid enough.

One advertisement is worth mentioning: in December 1969, the Malborough Gallery announced on the back cover the artists that it represented who had been chosen by Henry Geldzahler for the American art exhibition at the Metropolitan Museum in New York. Pollock, of course, was among them. This publicity naively (?) reveals an aspect of the art market brought to light by Lawrence Alloway in an article in *Artforum*[11].

The advertisers who use the pages of art magazines to pass their message often waver between publicity as such and public relations. If the object of the latter is "to create an atmosphere of interest and liking for a company"[12] many cultural industries are certainly public-relations minded. But the gap between the real object and the symbolic product is so slight and so fragile that it is hard to give a clear picture of the advertisers, and divide the advertisements between offers of services and a general justificatory setting for all dealings.

11. Alloway (L.), "Network: the Art World described as a system," *Artforum*, September 1972, pp. 28-32.

12. Victoriff (D.), "La publicité," in Albert (P.), Balle (F.), Cazeneuve (J.) *et al.*, *op. cit.*, p. 104.

To whom it may concern

These art magazines make discrete concessions to the reader's right of reply. The Letters to the editor column (the newspapers prefer the title "readers' mail") do not appear with the same regularity as the pages of advertisements or exhibition reviews. In the case of *Artforum*, it is usually the leading articles which attract comments, corrections, and criticism. The social status of the correspondents is usually imposing: the normal requirements of these columns — identification and signature of the writer — have a maximum level. The mere name is not enough, it is better to be a name to get one's comments printed. If the name is not well known, the person's professional standing is added and the institution (generally a museum or art history department) guarantees his/her respectability.

Jackson Pollock is mentioned in sixteen letters to the editor. The fashions revealed in the reviews, as we shall see later, are faithfully followed, whether by mere inclusion in a list or authoritative argument. But there is another function of the name: in this bizarre game between scholars, Pollock is used as a stake, or rather a pawn on the chessboard of verbal power. The quarrel between Rosenberg and Greenberg (recounted by Rubin) in 1967 should be seen in this light. Other people before us have noted these "venimous epistolatory and finally useless quarrels which occupied New York in the spring of 1967"[13]. This judgement is worth reconsidering for their "uselessness" in providing an analysis of the art milieu may be questioned: that Pollock's work did not benefit from them — and that remains to be seen — does not diminish the interest of these letters exchanged in the realignment of these teams of hostile critics for whom Pollock, in spite of himself, was the stake.

13. Robbins (D.), Zerner (H.), "A propos de la rétrospective Jackson Pollock," *Revue de l'art*, No. 3, 1969, p. 94.

d'achat dans la revue *Artforum*. Bill Bass (American Investment Group) recherche activement des oeuvres de Wesselman — son nom isolé apparaît en gros caractères — et des oeuvres de 22 autres artistes dont Pollock. La galerie Bischofberger de Zurich offre d'acheter des oeuvres de 200 artistes. Pollock fait partie de la longue énumération à sa place alphabetique, sans plus. Ce type d'annonces différées donne quelques indications sur le marché de l'art mais sans que l'on puisse, à partir de ces deux seuls exemples, en tirer des conclusions.

On peut lier à ces demandes d'oeuvres les publicités des maisons de vente qui annoncent dans *Artforum* et dans les autres revues de prestige leurs vacations importantes. Ainsi Parke-Bernet, Sotheby, et Sotheby-Parke-Bernet font part aux lecteurs de *Artforum* de plusieurs ventes dans des encarts souvent importants en surface. Le nom de Pollock revient douze fois dans de telles annonces, de novembre 1964 à octobre 1974. La position du nom varie: on le trouve une fois en tête de liste, une autre fois en caractères plus gros. En général Pollock est à son rang alphabétique ou inclus dans une série sans distinction particulière. Notons toutefois que des reproductions de ses oeuvres sont utilisées à quatre reprises.

De janvier 1963 à mars 1979 le nom de Pollock revient 43 fois dans des annonces de galeries d'art. Deux expositions particulières seulement et trois expositions de groupes sont signalées. Le plus souvent toutefois les galeries — surtout Malborough — annoncent qu'ils ont dans leurs fonds tel ou tel artiste dont Pollock. Les galeries David Stuart et Fishback* qui font paraître chacune un encart avec le nom de Pollock sont les deux seules à utiliser des reproductions de son oeuvre. Pour les autres galeries, le nom fait image.

Une annonce mérite d'être signalée: en décembre 1969, la galerie Malborough fait état, sur la couverture arrière, des artistes qu'elle représente qui ont été choisis par Henry Geldzahler pour l'exposition d'art américain au Metropolitan Museum de New York. Pollock est évidemment du nombre. Cette publicité dévoile naïvement (?) un aspect du marché de l'art mis en lumière par Lawrence Alloway dans un article de *Artforum*[11].

Les annonceurs qui utilisent le support des revues d'art pour faire paraître leur message oscillent fréquemment entre la publicité comme telle et les relations publiques. Si ces dernières "ont pour mission de créer une atmosphère d'intérêt et de sympathie autour d'une société"[12] plusieurs industries culturelles y recourent volontiers. Mais la marge entre l'objet réel et le produit symbolique est si mince et si mouvante qu'il est difficile de tracer le profil net des annonceurs, et de délimiter les encarts entre l'offre des prestations et la mise en scène justificatrice de tous les marchés.

11 Alloway L., Network: the Art World described as a system, *Artforum*, septembre 1972, pp. 28-32

12 Victoroff D., La publicité dans Albert P., Balle F., Cazeneuve J., et al., op. cit., p. 104

À qui de droit

Ces revues d'art sacrifient discrètement à l'usage du droit de réponse du lecteur. La rubrique "lettres à l'éditeur" (les journaux utilisent plus volontiers le titre "Courrier des lecteurs") n'a pas la périodicité bien réglée des pages de publicité ni des comptes rendus d'exposition. Dans le cas de *Artforum* ce sont le plus souvent les articles de fond qui attirent des commentaires, des rectifications, des contestations. Le poids social des intervenants est de taille, en général: ici les exigences habituelles de ces rubriques — s'identifier, signer, etc. — ont un niveau maximum. Le nom seul ne suffit pas, il est préférable d'être *un* nom pour accéder à la rétroaction. Si le nom est peu connu, les états de service sont ajoutés à la signature et c'est alors l'institution (en général un musée ou un département d'histoire de l'art) qui sert de caution.

Jackson Pollock est mentionné dans seize lettres à l'éditeur. Les modes décelées dans les critiques, comme nous le verrons plus loin, sont de mise, que ce soit la simple inclusion dans une

Reproductions of works to which we have already referred in the make-up of *Artforum*, occur five time in this section. A single article, "Jungian Aspects of Jackson Pollock's Imagery" introduces them to these pages usually reserved for words. That a Jungian psychoanalysis should bring pictures into a text is not in the last surprising: what is perplexing is the lack of such pictorial accompaniment in the controversial letters, especially with regard to formalism...

Guest contributor

The part of the text which deals with the relationship between image and editorial content is contributed by another pen. Art magazines rarely call on a single critic and we are happy to emulate this custom.

•

The image on the side

Place the picture firmly within the text: in the very place where the latter spreads and takes its ease, (im)pose the work, yet cheat nonetheless. For it is not just a question of seeing the image for what it says in its plural singularity, nor in what it says in place of the text, but of grasping by what rhetorical gymnastics it is used, bypassed, "skipped" by the critical discourse on Pollock... Stopping short at these gymnastics without studying their goals is meant as a refusal to justify them in their exercice of power, without shame at this obvious fact: the image here is not the painted work, it is the quoted, reproduced work.

> Marin: Citation: (...)
> Passage emprunté à un auteur qui peut faire autorité. Texte rapporté à l'appui de ce que l'on avance[14].

The distance introduced by reproduction functions like inverted commas: it stresses the borrowing and conversion of context. But what most strikes us is the presentation of this notion of authority.

14. Marin (L.). "Syntaxe, reprise, citation. Ou les ruses du récit autobiographique chez Stendhal." *Revue d'Esthétique. Collages*. 1978-3/4. Paris, Coll. 10/18. p. 184.

The scattering of Pollock's reproductions from cover to cover of *Artforum* obliges us to reexamine (and reorganize) the whole reading matter (the expression "all-over" may indeed, appropriately be invoked)[15]. However, by the very nature of the problem it raises, our text runs mimetically into the same critical snare that it reproaches *Artforum* for not having avoided: in other words, a generic treatment of the reproduced work, passing it off as synonymous with all the other paintings of an artist's total output or of a particular period of this output, yet paradoxically isolated, as it were, from this context on account of being singled out, chosen. Reproduction, in fact, implies that a work is not only present for any of its like works (read equivalent, interchangeable) but simultaneously, that in a metonymical relationship, more meaningful in Pollock's case,[16] this reproduction personifies over and above the artist's total output, his whole person. It now remains to be seen how this snare which is inherent in comment on any serial practice operates in the specific case of the star Pollock when his works are reproduced in *Artforum*.

Let us start with some facts and figures. From 1962 to 1978, *Artforum* published a total of one hundred and six Jackson Pollock reproductions, sixty-four of which were concentrated between 1965 and 1968. The eight monographic articles[17] which have been published in the magazine since its inception (the last dating from 1972) alone present a corpus of 64 reproductions. Abundantly illustrated, these essays on Pollock, apart from Fried's text, however prove only partial accounts, disjointed circuits, in which the image coincides with the subject but seldom with the text.

Generally speaking, the reproduction is not directly commented on. It serves as guarantee and support for an elliptical text which never discusses it for its specific interest. It is therefore the pre-text and thus its proof for these essays procede by syncopated deduction according to the syllogistic mood of the enthymeme:[18] they

15. Cf. *Macula*. No. 2. 1978. p. 43 et seq. as well as *L'Atelier de Jackson Pollock*. Éditions Macula. Paris. 1978.

16. Payant (R.). "La peinture abstraite actuelle au Québec: le vide." *Parachute*. Summer 1978. p. 59. "The all-over construction therefore brings to a peak the metonymical character of the parts of a picture."

17. Fried (M.). "Jackson Pollock." *Artforum*. September 1965. pp. 14-17. Rubin (W.). "Jackson Pollock and the Modern Tradition." *Artforum*. February, March, April, May 1967 (42 pages in all). O'Connor (F.V.). "The Genesis of Jackson Pollock 1912 to 1943." *Artforum*. May 1967. pp. 16-24. Krauss (R.E.). "Jackson Pollock's Drawings." *Artforum*. January 1971. pp. 58-61. Wolfe (J.). "Jungian aspects of Jackson Pollock's imagery." *Artforum*. November 1972. pp. 65-73.

18. Barthes (R.). "L'Ancienne Rhétorique." *Communications*. No. 16. 1970. pp. 172-229. "L'enthymeme est défini, non par le contenu de ses prémisses mais par le caractère elliptique de son articulation: c'est un syllogisme tronqué, un syllogisme écourté (...)". p. 202.

énumération ou l'argument d'autorité. Mais on doit ajouter ici une autre fonction du nom: dans ce jeu étrange des "scholars", Pollock sert d'enjeu, plutôt de pion sur l'échiquier du pouvoir des mots. La controverse entre Rosenberg et Greenberg (par Rubin représenté) en 1967 serait à étudier en ce sens. D'autres avant nous ont relevé ces "querelles épistolaires venimeuses et finalement assez inutiles qui ont occupé New York au printemps 1967"[13]. Il faudrait y revenir car leur "inutilité" en tant qu'analyseur du milieu de l'art peut être mise en doute: que l'oeuvre de Pollock n'en soit pas bénéficiaire — et c'est à voir — n'enlève pas son intérêt à ces lettres croisées dans le remaniement des équipes critiques en lice à qui Pollock, bien malgré lui, sert d'enjeu.

13. Roblins (D.), Zerner (H.). "A propos de la rétrospective Jackson Pollock". *Revue de l'art*, n° 3, 1969, p. 94.

Les reproductions d'oeuvres, dont nous avons déjà souligné la présence constante dans l'ordonnance de *Artforum*, reviennent cinq fois dans cette rubrique. Un même article "Jungian Aspects of Jackson Pollock's Imagery" les fait surgir, dans ce lieu habituellement réservé aux mots. Qu'une psychanalyse jungienne fasse sortir l'image ne saurait étonner: toutefois le silence visuel qui accompagne les lettres polémiques, d'autant qu'il en va du formalisme, laisse à rêver...

Collaboratrice invitée

La partie du texte qui traite des rapports de l'image et du contenu éditorial est assurée par une autre voix. Les revues d'art font rarement appel à un seul critique et nous nous permettons de mimer l'usage.

•

L'image d'à côté

Inscrire l'image au coeur du texte; dans le lieu même où celui-ci d'ordinaire se répand et prend ses aises, (im)poser l'oeuvre et tricher quand même. Car il ne s'agit pas de voir l'image pour ce qu'elle dit dans sa singularité plurielle, ni dans ce qu'elle dit à la place du texte, mais de cerner par quelle gymnastique rhétorique le discours sur Pollock l'utilise, la contourne, la "saute"... S'arrêter à cette gymnastique sans étudier les fins qu'elle vise, ce qui reviendrait à vouloir la justifier dans son exercice de pouvoir, sans rougir de cette évidence: l'image ici n'est pas l'oeuvre peinte, c'est l'oeuvre citée, reproduite. Marin: Citation: (...)

> Passage emprunté à un auteur qui peut faire autorité. Texte rapporté à l'appui de ce que l'on avance[14].

L'écart introduit par la reproduction fonctionne comme les guillemets: il souligne l'emprunt et la conversion de contexte. Mais ce que notre biais retiendra c'est surtout la présentation de cette notion d'autorité.

14. Marin (L.). "Syntaxe reprise, citation. Ou les ruses du récit autobiographique chez Stendhal". *Revue d'Esthetique*. Collages 1978/3/4. Paris, coll. 10/18, p. 184.

L'éparpillement des reproductions de Pollock d'un couvert à l'autre de *Artforum* nous oblige à parcourir à nouveau (et à réorganiser) le réseau de lecture en entier; (l'expression "bord à bord", traduction récente et discutable de "all-over", interviendrait ici doublement à propos)[15]. Toutefois, de par sa problématique même, notre texte achoppe mimétiquement sur un récif critique qu'il reproche à *Artforum* de ne pas avoir évité: c'est-à-dire un traitement générique de l'oeuvre reproduite, posée alors comme synonyme de toutes les autres toiles d'une production ou d'une période donnée de celle-ci et paradoxalement comme isolée de ce contexte parce que privilégiée, élue. La reproduction implique en effet qu'une oeuvre est non seulement présente pour n'importe laquelle de ses semblables (lire équivalentes, interchangeables) mais en même temps, que dans un rapport métonymique plus significatif dans le cas de Pollock[16], cette reproduction incarne, au-delà d'une production globale, tout un personnage d'artiste. Il reste donc à comprendre maintenant comment cette écueil inhérent à tout commentaire de pratiques sérielles opère dans le cas spécifique de la star Pollock lorsque ses oeuvres sont reproduites dans *Artforum*.

15. Cf. *Macula* n° 2, 1978, p. 43 et sv. ainsi que *l'Atelier de Jackson Pollock*. Editions Macula, Paris, 1978.

D'abord des chiffres et des faits. De 1962 à 1978, *Artforum* publie un total de cent six

16. Payant (R.). "La peinture abstraite actuelle au Québec: le vide". *Parachute*, été 1978, p. 59. "La construction allover porte donc à son comble le caractère métonymique des parties d'un tableau."

say nothing about the link between the authoritative argument and the use made of it to prove a new approach.

Thus, the reproductions of Pollock's work are limited to a role of "sure" and "probable signs," in other words, perceptible both to the senses and (common) sense of the reader for whom they will become proofs (proofs of existence and genius, proof of the article's legitimacy and the critic's exceptional insight). Although placed there to convince, they initiate no *demonstration*, their historical weight investing them dictatorially with a force of *persuasion* which speaks for itself. The connection between image and text is eliminated.

In the art magazine as at the beginning of the rhetorical discourse, the reason for this syllogistic amputation is essentially elitist: the absent connection flatteringly implies great intellectual agility on the part of the (avant-garde) public and presumes its ability to invent this missing link or, if necessary, do without it.

The articles by Rubin and O'Connor are extreme cases: in a single year (four months to be exact) they total forty-one works, none of which is presented as a specific problem. In both cases, the significance of the reproductions lies in the process of piling up premisses[19]. On the one hand, reference is made to the works for their (collective) links with an assortment of forerunners (from Impressionism to Surrealism, via the Mexican muralists). On the other hand, the disjointed presence of a corpus of works as a vehicle for a genesis of the artist that is more biographical than stylistic. When mentioned in the text, the reproduced work often serves as a mere springboard to another work which will be described but briefly before hopping on to the next. The discourse skips around and larks about: it plays leapfrog.

The two articles published after 1967 (the year of the Pollock Retrospective, it will be recalled) deal in different ways with the same theme: Pollock and Jungian theory. These are essays by Rosalind Krauss and Judith Wolfe.

Here again, the reproductions are used in place of arguments. Krauss discusses the problem posed to the critics by the marginal collection of drawings produced by Pollock during his psychoanalysis with the Jungian analyst, Henderson. Wolfe does spend some time on certain works but her iconological leanings limit this interest to a description which once more leads to skipping from one work to another. The procession of the nineteen reproductions in these two articles therefore files past like evidence or trace of the artist's entire output which is only discussed as a generic problem: it supports the *causa*.

It therefore seems essential to go back in time and see how the first monographic article on Pollock published in *Artforum* and obviously the source of many of the following comments on the subject, — Michael Fried's essay — was to take the very opposite approach. In this article, Fried specifically wrote:

> *Among the important American painters who have emerged since 1940 Pollock stands almost alone in his refusal to repeat himself.*[20].

Thus, far from treating Pollock's work as a series or collage of different periods within which the works would prove fairly similar, Fried links the thrust of his text to the four reproductions in the article.

Thus, he forcefully reintroduces the critical arsenal of Greenbergian theory in which the notions of "achievements," "success" and "results" fight it out with those of masterpieces, better, good, lesser, successful, unsuccessful but important works... (so A for *Out of the Web*, and B for *Cut-Out*). In short, and to paraphrase a title used for several years for articles by *Artforum* critics to fit all manner of stylistic considerations: "Quality in..." Pollock, that good old

19. Barthes (R.), *art. cit.*, p. 202: "Le sorite: (soras, le tas), accumulation de prémisses ou suite de syllogismes tronqués."

20. Fried (M.), *art. cit.*, p. 16.

reproductions de Jackson Pollock dont soixante-quatre sont concentrées entre 1965 et 1968. À eux seuls, les huit articles monographiques[17] qui ont paru dans la revue depuis sa fondation (le dernier datant de 1972) rassemblent un corpus de soixante-quatre reproductions. Abondamment saupoudrés d'illustrations, ces essais consacrés à Pollock se révèlent toutefois, à l'exception du texte de Fried, instaurer malgré leur à-propos apparent un récit tronqué, un circuit disjoint où l'image apparaît faire corps avec le sujet mais rarement avec le texte.

17. Fried (M.), "Jackson Pollock", *Artforum*, septembre 1965, pp. 14-17; Rubin (W.), "Jackson Pollock and the Modern Tradition", *Artforum*, février, mars, avril, mai 1967 (42 pages au total); O'Connor (F.V.), "The Genesis of Jackson Pollock: 1912 to 1943", *Artforum*, mai 1967, pp. 16-24. Krauss (R.E.), "Jackson Pollock's Drawings", *Artforum*, janvier 1971, pp. 58-61. Wolfe (J.), "Jungian aspects of Jackson Pollock's imagery", *Artforum*, novembre 1972, pp. 65-73.

Règle générale, la reproduction n'est pas commentée: elle sert de garantie et de support à un discours elliptique qui ne la discute jamais dans sa spécificité. Elle est donc le pré-texte et par là même sa preuve car ces essais procèdent par déduction syncopée sur le mode de l'enthymème[18]: ils taisent le lien entre l'argument d'autorité et l'usage qui en est fait pour prouver un nouveau discours.

18. Barthes (R.), "L'Ancienne Rhétorique", *Communications*, n° 16, 1970, pp. 172-229. "L'enthymème est défini, non par le contenu de ses prémisses mais par le caractère elliptique de son articulation: c'est un syllogisme tronqué, un syllogia écourté(...)", p. 202.

Ainsi les oeuvres reproduites de Pollock sont confinées à un rôle d'"indices sûrs" et de "vraisemblable", c'est-à-dire sensibles à la fois aux sens et au sens (commun) du lecteur pour lequel elles vont devenir des preuves (preuves d'existence et de génie, preuves de la légitimité de l'article et de la clairvoyance du critique, etc.). Présentes donc pour convaincre, elles ne sont pourtant le point de départ d'aucune *démonstration*, leur poids historique les investissant dictatoriclement d'une force de *persuasion* qui se passe d'argument. L'articulation image/texte est évacuée.

Dans la revue d'art comme à l'origine du discours rhétorique, le ressort de cette amputation syllogistique est essentiellement élitiste: la charnière manquante implique de la part du public (d'avant-garde) une haute et flatteuse vivacité intellectuelle et lui suppose la capacité d'inventer ce chaînon manquant ou, en l'occurence, de s'en passer.

Les textes de Rubin et d'O'Connor sont des cas extrêmes: ils totalisent en une seule année (en quatre mois plus précisément) quarante et une oeuvres et aucune d'entre elles n'est posée comme problème spécifique. Dans les deux cas, les reproductions trouvent leur sens dans le procédé d'accumulation des prémisses[19]. D'une part, invocation des oeuvres pour les liens qu'elles ont, collectivement, avec des antécédents divers (de l'impressionnisme au surréalisme en passant par les muralistes mexicains). D'autre part, présence inarticulée d'un corpus d'oeuvres comme support d'une genèse plus biographique que stylistique. L'oeuvre reproduite quand elle est mentionnée dans le texte ne sert souvent que de tremplin vers une autre oeuvre qu'on se contentera de décrire brièvement avant de sauter à la prochaine. Le discours butine, batifole: il joue à saute-mouton.

19. Barthes (R.), art. cité, p. 202. "Le sorite: (soros, le tas), accumulation de prémisses ou suite de syllogismes tronqués."

Les deux articles parus après 1967 (qui est, rappelons-le l'année de la rétrospective Pollock) tournent différemment autour d'une même problématique: Pollock et la théorie jungienne. Il s'agit d'essais de Rosalind Krauss et de Judith Wolfe, (les deux seules femmes à avoir écrit sur Pollock dans *Artforum*). Encore ici, les reproductions tiennent lieu d'arguments. Krauss discute le problème posé à la critique par le corpus marginal de dessins produits par Pollock durant sa psychanalyse avec l'analyste jungien Henderson. Wolfe s'attarde à certaines oeuvres mais son biais iconologique limite cet intérêt à une description qui, une fois de plus, débouche sur du butinage d'une oeuvre à l'autre. Le cortège des dix-neuf reproductions de ces deux articles défile donc comme indice, trace d'une production d'ensemble qui n'est discutée que comme problème générique: il soutient la *causa*.

Il apparaît alors fondamental d'effectuer un retour en arrière afin de constater comment le premier article monographique sur Pollock paru dans *Artforum* et manifestement générateur de bon nombre des commentaires suivants sur le sujet, l'essai de Michael Fried, devait s'ins-

formalist leitmotiv which Judd was soon to protest against[21].

So there actually was a theoretical model for discussing the reproduced work specifically: it was formalism. Why did such discussion cease to occur after 1965? Was the cause reaction to too normative and prescriptive a model or was it because of the impossibility of going forward without going elsewhere, and otherwise? Or was it for both reasons together? It should also be noted that although the works of 1947-1951 ("Classic Pollock," to quote W. Rubin) are those reproduced the most, they are nonetheless those which, in the monographs, are the least discussed, the most skipped over. They are present, as in these pages, for a discourse which never questions them in their alterity.

Such a concentration of reproductions is readily understandable in the context of monographic articles, the ideal medium for publicising an ever larger number of works[22]. What we find more significant than these accumulations and more revealing of a certain treatment of the image is the way the other forty reproductions are scattered through the magazine. But how does a Pollock reproduction crop up out of context? As an example, let us take the reproductions appearing in the "forum" section — editorial matter, but not counting the monographs. Here we have a collection of 26 works divided up among about 20 articles, from Philip Leider's "New York School First Generation" to Robert Morris's "Anti-Form."[23]

However, to fully grasp what becomes of the image, it is worth noting that mere mentions of Pollock's name in this type of article have become almost a convention over the years: Pollock has turned into a topic in the pedagogical sense of the *Chreia* of Antiquity[24]. Whatever the problem posed by/to modern and contemporary art, it is henceforth the "in" thing to insert a Pollock element in one's questioning process and, as a last resort, mention him abundantly without this invoking of his authority being more deeply justified. The reproductions might therefore be expected to boulster and explain this call to the "master." Yet, in this type of article, Pollock's images operate at another level.

The reproductions no longer support the text, nor are they its premisses or its hidden theme but merely figures, ornaments, "colors." They have joined the ranks of the *electio*, of verbalisation which, as Barthe points out, being based on synonymity, therefore implies the possibility of substituting one term for another, of finding equivalents without this difference concealing the meaning.

The images are further removed from the text than ever. The reproductions raise no questions, they embellish and convert the mention of Pollock into a judicious "reminder:" Come now, of course you know all about Pollock!" Moreover, this is essentially the message of the Pollock reproductions in *Artforum*: "Look, for the text, for its part, ignore us, confine us one day to the obvious and the next to the enigmatic, the figurative, the sham..."

The "facile" image

The reproduction is finally subjected to a last retrenchment in which the context in which it is quoted is more important than what is said: the image is used as window dressing. The work is no longer merely mentioned, it is on show, on display, on offer: it is openly flaunted as a piece of merchandise. These extreme cases obviously apply to the covers and advertising, differently in the exhibition reviews. Alternatively selling and sold, Pollock seems undeniably profitable.

But the Pollock reproductions are also characterized by their frequent appearance as introductions to articles, almost as sub-titles occupying the first half-page of a text to which they are supposed to attract the eye but in which they will often not be studied nor even men-

21. Rose (B.), "Hans Namuth's Photographs and the Jackson Pollock Myth: Part One: Media Impact and the failure of criticism." *Artsmagazine*, March 1979, pp. 112-116. B. Rose analyses remarks about Pollock written by D. Judd in 1967 when "(the latter) asserted that a work of art needs only to be interesting," a remark that announced the refusal to make distinctions in quality that is the essence of art writing of the last decade" (p. 114). In this same article, B. Rose also points out how little art criticism has dealt with Pollock's works.

22. It should be noted that the range of Pollock's reproductions is fairly varied in spite of a preponderance of works of 1947-1951: thirteen works are shown twice and three others three times.

23. Respectively, September 1965, pp. 3-13 and April 1968, pp. 33-35.

24. Barthes (R.), *art cit*., p. 207: "La chrie (*chréia*), ou exercice 'utile', était une épreuve de virtuosité, imposée aux élèves, qui consistait à faire passer un thème par une série de lieux."

crire au pôle opposé de cette démarche. Fried y écrivait notamment:

> *Among the important American painters who have emerged since 1940 Pollock stands almost alone in his refusal to repeat himself*[20].

Ainsi, loin de traiter l'oeuvre de Pollock comme une pratique sérielle ou comme un collage de différentes périodes à l'intérieur desquelles les oeuvres se révéleraient plus ou moins synonymes, Fried noue la problématique de son texte autour des quatre reproductions de l'article.

Ce faisant, il réintroduit en force l'arsenal critique de la théorie greenbergienne où les notions d'"*achievements*", de "*success*" et de "*results*" le disputent à celles de chefs d'oeuvre, d'oeuvres meilleures, bonnes, pires, réussies, manquées-mais-importantes-pour... (un A donc pour *Out of the Web*, un B pour *Cut-Out*). Bref, et pour paraphraser un intitulé d'articles qui fut, durant quelques années, repris à toutes les sauces stylistiques par les critiques de *Artforum*: "*Quality in*"... Pollock, ce bon vieux leitmotiv formaliste contre lequel Judd allait bientôt s'élever[21].

Pour discuter de façon spécifique les images citées, le modèle théorique existait donc bel et bien: il était formaliste. Comment expliquer que cela ne se produise plus après 1965? Réaction à un modèle trop normatif et prescriptif ou impossibilité d'aller plus avant sans aller ailleurs, autrement? Ou les deux à la fois? Il faut noter que si les oeuvres de 1947-1951 ("*Classic Pollock*" pour reprendre l'expression de W. Rubin) sont les plus reproduites, elles n'en demeurent pas moins, dans les articles monographiques, celles qui sont le moins discutées, le plus sautées, présentes, comme en ces pages, pour un discours qui ne les interroge jamais dans leur altérité.

Une telle concentration de reproductions peut toujours s'expliquer quand il s'agit d'articles monographiques, véhicule idéal pour la diffusion d'un nombre d'oeuvres toujours plus grand[22]. Ce qui nous semble toutefois plus significatif que ces agglutinations et plus révélateur d'un certain traitement de l'image, c'est l'éparpillement des quarante autres reproductions. Comment surgit la reproduction de Pollock là où il est hors sujet? Prenons par exemple les reproductions qui sont dans le bloc "forum" *(editorial matter)* mais ailleurs que dans les articles monographiques. Nous avons là un ensemble de vingt-six oeuvres échelonnées sur une vingtaine d'articles allant du "New York School First Generation" de Philip Leider jusqu'au "Anti-Form" de Robert Morris[23].

Toutefois pour cerner ce qu'il advient de l'image, on doit brièvement constater que les simples mentions du nom de Pollock dans ce type d'articles sont presque devenues au fil des années une convention du genre: Pollock s'est transformé en une topique au sens pédagogique de la *chréia* de l'Antiquité[24]. Face à n'importe quel problème posé à/par l'art moderne et contemporain, il convient désormais d'insérer dans sa grille de questionnement une case Pollock et, au pis aller, de le mentionner abondamment sans que cette invocation de son autorité ne soit justifiée plus avant. On s'attendait assez à ce que les reproductions viennent se greffer et expliciter cet appel au "Maître". Or, dans cette formule d'articles, les images de Pollock agissent sur un autre registre.

Les reproductions ne supportent plus le texte, n'en sont pas les prémisses ou l'articulation secrète mais plus simplement les figures, les ornements, les "couleurs". Elles ont rejoint l'ordre de l'*electio*, de la mise en mots qui, comme le souligne Barthes, se fondant sur la synonymie, implique *a priori* la possibilité de substituer un terme à un autre, de trouver des équivalents sans que cet écart ne voile le sens.

Plus que jamais, les images sont évacuées vers le hors-texte. Les reproductions ne remettent rien en cause, elles enjolivent et convertissent la mention de Pollock en un judicieux

20. Fried (M.), art. cité, p. 16.

21. Rose (B.), "Hans Namuth's Photographs and the Jackson Pollock Myth. Part One: Media Impact and the failure of criticism". *Artsmagazine*, mars 1979, pp. 112-116. B. Rose y analyse les propos sur Pollock écrits par D. Judd en 1967 alors que "(ce dernier) asserted that a work of art needs only to be interesting, a remark that announced the refusal to make distinctions in quality that is the essence of art writing of the last decade" (p. 114). Dans ce même article, B. Rose souligne aussi à quel point la critique a peu traité des oeuvres de Pollock.

22. Notons que l'éventail des reproductions de Pollock est assez diversifié malgré une prépondérance des oeuvres de 1947-1951: treize oeuvres reviennent deux fois et trois autres trois fois.

23. Respectivement septembre 1965, pp. 3-13 et avril 1968, pp. 33-35.

24. Barthes (R.), art. cité, p. 207. "La chrie (chréia), ou exercice utile, était une épreuve de virtuosité, imposée aux élèves, qui consistait à faire passer un thème par une série de lieux."

tioned[25]. Works offered for sale, sham facades of a discourse which then hides them away: there's no access to the storewindow giving on to the street.

This two-fold requisitioning of the image as a body and the reader as a customer is intended to excite the latter for an exchange which will not take place, for the titillating discourse then carries on its scenario elsewhere, off the subject: it reduces the reader to voyeurism. The work continues to be reproduced for the entirety of the artist's output but an entirety which here goes beyond the viewpoint of a particular period to embrace the whole myth in which Pollock is held aloof.

25 Alloway is especially fond of this strategy cf. among others art. cit. at 'Artists as Writers' Part One 'Inside information.' *Artforum* March 1974, pp. 30-35.

On the fringe...

On the fringe of this facile image, there is also the rare image, the curiosity: a 1933 canvas, a painted china plate, a self-portrait mask. Recuperated as cult objects, these reproductions derive their charm from an attraction for the abnormal, the bizarre and their poor relation, the picturesque. They are mainly to be found in the monographic articles like that of O'Connor or in relevant thematic articles concerning the artistic life of the thirties[26]. Like leafing through a family album, these curious images teach nothing, recall little but are highly evocative. Modern substitutes for the portrait of the artist in a carriage, or Rimbaud at communion, they are touching. And this is where the rare image meets up with the facile yet simultaneously parts company from it...

26. Stevens (E.). 'The Thirties revived Federal Art Patronage.' *Artforum* June 1966, pp. 43-47 or Calas (N.). 'Madness in the arena.' *Artforum* September 1977, pp. 51-53.

•

From day to day

The first volumes of *Artforum* are divided into three parts, the accounts of exhibitions framing the "forum" section where the leading articles are to be found. This lay-out indicates the importance the owners of the magazine accord to current happenings: art in the making or on show absorbs their critical attention. This arrangement which complicated the lay-out by obliging the reader to refer to other pages, will eventually be abandoned, but the geographical division will remain constant although New York will gradually take the lead over San Francisco and Los Angeles.

The place accorded Jackson Pollock in these regular reviews is really not dependent either on geographical changes nor internal topographical moves. From the first number of the very first volume in June 1962, Pollock is used as a name-dropping device: the reviewers slip his name into a list or use it as a yardstick. Thus, Rual Askew, reviewing an exhibition of contemporary drawing prepared by the Museum of Modern Art in New York and shown at the Dallas Museum, names some of the exhibitors:

> *American abstract expressionism (Gorky, Davis, Feininger, Kuniyoshi, Pereira, Shahn), plus Altman, Dubuffet, Rivers, Moore, Nadelman, Butler, Pollock and their likes.*[27]

27 Askew (R.). Dallas. *Artforum* June 1962, p. 7.

Pollock's name will figure in almost all the lists of important artists. It is impossible to forget him, to leave him out. What should be examined are the variations in the lists: whether he is in first position, or merely placed in alphabetical order, or added at the end as an after-thought, etc. In Askew's listing, it will be noted that Pollock has been ousted from his usual place — American abstract expressionism — and is now to be found unbracketed among a bevy of American and European artists.

In this very first number of *Artforum*, Pollock is mentioned in another review of an exhibition, this time as a gauge of success. Neil A. Kock, in an acid critique of a group show of Oregon artists, gives advice to young painters:

> *Young painter: if you missed the exhibition, I will give you the recipe*

"reminder": "Allons Pollock, vous savez bien ce que c'est, voyez donc!" C'est d'ailleurs essentiellement le message des reproductions de Pollock dans *Artforum*: "Voyez, car le texte lui nous ignore, nous confine un jour à l'évidence, le suivant à l'énigme, au figuré, à la feinte..."

L'image facile

La reproduction connaît enfin un dernier retranchement dans lequel le contexte de citation l'emporte sur ce qui est dit: l'image mise en vitrine pour sa griffe. L'oeuvre n'est plus seulement citée, elle est en montre, étalée, offerte: elle s'affiche ouvertement comme valeur de négoce. Ces cas extrêmes se retrouvent évidemment dans les pages couvertures et les publicités, différemment dans les critiques d'exposition. Tour à tour vendant et vendu, Pollock paraît indéniablement rentable.

Mais les reproductions de Pollock ont aussi cette particularité de revenir souvent en exergue, presqu'en sous-titre, occupant la première demi-page d'un article sur lequel elles sont chargées d'attirer l'oeil où elles ne seront souvent pas étudiées ni même mentionnées[25]. Oeuvres offertes, façades trompe-l'oeil d'un discours qui les dérobe ensuite: on n'accède jamais à la vitrine du côté de la rue.

25. Alloway affectionne particulièrement cette tragédie: cf., notamment, art. cité ou "Artists as Writers, Part One: inside information", *Artforum*, mars 1974, pp. 30-35.

Cette double réquisition de l'image comme corps et du lecteur comme client a pour but de lever le lecteur en vue d'une passe qui n'aura pas lieu, car le discours allumeur institue ensuite son scénario ailleurs, à côté: il confine au voyeurisme. L'oeuvre continue d'être reproduite pour l'ensemble mais un ensemble qui ici déborde la perspective d'une période donnée de la production de Pollock pour englober tout le mythe où on le tient à distance.

En marge...

En marge de cette image facile, il y a aussi l'image rare, la "curiosité": une toile de 1933, une assiette de faïence peinte, un masque autoportrait. Récupérées comme objets de culte, ces reproductions tiennent leur charme d'un attrait pour l'anomalie, l'étrangeté, et leur jeune parent pauvre, le pittoresque. Elles se retrouvent surtout dans des articles monographiques comme celui d'O'Connor ou dans des articles thématiques contigus sur la vie artistique des années trente[26]. Comme le parcours rapide d'un album de famille, ces images curieuses n'apprennent rien, rappellent peu mais évoquent beaucoup. Substituts modernes du portrait de l'artiste au landau ou de Rimbaud communiant, elles attendrissent. Ce par quoi l'image rare rejoint le facile et s'en échappe tout à la fois...

26. Stevens (E.) "The Thirties revived Federal Art Patronage", *Artforum*, juin 1966, pp. 43-47 ou Calas (N.), "Madness in the arena", *Artforum*, septembre 1977, pp. 51-53.

•

Au jour le jour

Les premiers volumes de *Artforum* sont divisés en trois parties, les comptes rendus d'exposition encadrant la section "forum" où sont distribués les articles de fond. Cette disposition indique l'importance que la direction accordait à l'actualité: l'art qui se fait ou qui peut se voir encercle la réflexion critique. Cette répartition qui compliquait la mise en page en obligeant des renvois sera abandonnée mais la division géographique restera constante.

La place accordée à Jackson Pollock dans ces critiques régulières ne dépend à vrai dire ni des modifications géographiques ni des déplacements topographiques internes. Dès le premier numéro du volume initial, en juin 1962, Pollock sert de *name-dropping device*: les auteurs de comptes rendus laissent tomber le nom de Pollock dans une énumération ou l'utilisent comme gabarit. Ainsi Rual Askew, commentant une exposition de dessins contemporains préparée par le Musée d'art moderne de New York et présentée au Musée de Dallas, nomme quelques exposants:

> *American abstract expressionism (Gorky, Davis, Feininger, Kuniyoshi, Pereira, Shahn), plus Altman, Dubuffet, Rivers, Moore, Nadel-*

for surefire acceptance in most any show in Oregon (at least, the current requisites):

4 cups De Kooning
4 cups Kline
2 cups Rothko
Season with
a dash of Pollock
Mix well.[28]

28. Kack (N.A.), "Portland," *Artforum*, June 1962, p. 13.

This "dash" of Pollock added to the success recipe before mixing well will perhaps be of use to Oregon painters — or to all those not from New York — but will certainly be used by numerous collaborators of the magazine. Pollock will serve as a good example to young artists or as an authoritative argument to warn them off. Certain elements of the Pollockian style will be constantly thrown up in brief allusions.

Pollock's work itself is hardly ever discussed at length. It is true that there is little opportunity to dwell at length on the painter's one-man shows: only two will be reviewed, namely "*Black and White*" at the Malborough in the May 1969 number and "Jackson Pollock New Found Works" at Yale University in that of January 1979. Pollock merits more than a mere comment, his place is in the middle pages of *Artforum* in the main articles, in the same way as his work no longer belongs to the galleries but to the museums. Apart from these two reviews devoted to Pollock, there are mentions of his name, his work or specific stylistic traits in 95 exhibition reviews. The first number of the magazine gives the various possibilities: inclusion in a listing, the comparative yardstick, the brief and (usually) laudatory allusion to a particular work. Only four reproductions are slipped into this important section of *Artforum*: *Number 19*, 1948, a 1951 ink drawing, *Search for a symbol*, 1943, and *Untitled* from 1950. Pollock's name is quite sufficient or certain key-words (drip, all-over, lines) without having recourse to the image. The work conveys the image, the name gives legitimacy.

The reviewers who make most frequent reference to Pollock are as follows: Robert Pincus-Witten (13 times), Plagens (8 times), John Coplans (6 times), Roberta Smith (5 times), Rolfer, Perkins and Mashek (4 times), Wasserman (3 times), Polley, Marmer, Monte, Borden, Nordland, Danieli, Leider, Lanes, Wooster and Perrone (twice each). The turning point seems to have been the Pollock Retrospective in 1967: from then on the painter no longer is the popular star, a controversial figure or a cultural hero. Pollock has become the important American painter now part of official art history. The time of "post-formalism" has come: it only remains to use Jackson Pollock as a father of all the arts and as a *sine qua non* reference for any new trend.

Lise Lamarche

(Documentation and intertext: Johanne Lamoureux)

man, Butler, Pollock and their likes[27].

27. Askew (R.), "Dallas", *Artforum*, juin 1962, p. 7.

Pollock sera de presque toutes les nomenclatures d'artistes importants. Il est impossible de l'oublier, de s'en passer. Ce qu'il faudrait étudier ce sont les variations dans les listes: occupe-t-il la première position; celle que lui donne l'ordre alphabétique; l'ajoute-t-on à la fin, comme un oubli rattrapé à temps, etc. Dans cette énumération de Askew, on aura noté que Pollock est mis à l'écart de son lieu habituel — l'expressionnisme abstrait américain — et qu'il se retrouve hors parenthèses dans une brochette d'artistes américains et européens.

Dans ce tout premier numéro de *Artforum*, Pollock est mentionné dans une autre critique d'exposition, cette fois comme mesure de succès. Neil A. Kock, dans un compte rendu acide d'une exposition collective d'artistes de l'Oregon, donne des conseils aux jeunes peintres:

> *Young painter: If you missed the exhibition, I will give you the recipe for surefire acceptance in most any show in Oregon (at least, the current requisites):*
> *4 cups De Kooning*
> *4 cups Kline*
> *2 cups Rothko*
> *Season with a dash of Pollock*
> *Mix well*[28].

28. Kock (N.A.), "Portland", *Artforum*, juin 1962, p. 13.

Cette "pincée" de Pollock ajoutée à la recette du succès avant de bien mêler le tout sera peut-être utile aux peintres de l'Oregon — ou à tous ceux qui ne sont pas de New York — mais sera certes utilisée par de nombreux collaborateurs de la revue. Pollock servira de faire-valoir à de jeunes artistes ou d'argument d'autorité pour faire des mises en garde. Certains éléments du "style" pollockien seront ramenés à la surface à tous moments par allusions rapides.

L'oeuvre même de Pollock est rarement longuement commentée. Il est vrai que les occasions sont rares de s'arrêter à des expositions individuelles du peintre: deux seulement feront l'objet de comptes rendus, soit "*Black and White*" chez Malborough dans le numéro de mai 1969 et "*Jackson Pollock New Found Works*" à l'université Yale dans celui de janvier 1979. Pollock mérite autre chose qu'un simple commentaire, sa place est au centre de *Artforum* dans les articles de fond, de la même façon que son oeuvre n'a plus sa place dans les galeries mais doit se voir dans les musées. Outre ces deux critiques consacrées à Pollock, on trouve des mentions de son nom, de son oeuvre ou de traits picturaux spécifiques dans 95 commentaires d'expositions. Le numéro 1 de la revue donne les diverses possibilités: l'inclusion dans une énumération, la mesure comparative, le commentaire rapide et louangeur (en général) d'une oeuvre particulière. Quatre reproductions seulement se glissent dans cette importante section de la revue *Artforum: Number 19*, 1948, un dessin à l'encre de 1951, *Search for a symbol*, 1943, et *Untitled* de 1950. Le nom même de Pollock suffit ou certains mots-clefs *(drip, all-over, lines)* sans qu'on ait recours à l'image. Le mot fait voir, le nom inscrit cautionne.

Les commentateurs qui font le plus souvent référence à Pollock sont dans l'ordre: Robert Pincus-Witten (13 fois), Plagens (8 fois), John Coplans (6 fois), Roberta Smith (5 fois), Rolfer, Perkins et Mashek (4 fois), Wasserman (3 fois), Polley, Marmer, Monte, Borden, Nordland, Danieli, Leider, Lanes, Wooster et Perrone (2 fois chacun). Le point tournant semble être la rétrospective de Pollock en 1967: à partir de ce moment le peintre n'est plus une vedette populaire, une figure contestée ou un héros culturel. Pollock est le peintre américain important intégré à l'histoire de l'art officiel. Le temps du "post-formalisme" est venu: il n'y a plus qu'à se servir de Jackson Pollock comme père de tous les arts et comme référence *sine qua non* de toute nouvelle tendance.

Lise Lamarche

(Documentation et intertexte: Johanne Lamoureux)

List of illustrations

Summertime : Number 9 A
1948
Oil and enamel on canvas
33-1/4 in. x 18 ft. 2 in.
Coll. : Lee Krasner Pollock ..... cover

Gothic
1944
Oil and enamel on canvas
85-5/8 x 56 in.
Coll. : Lee Krasner Pollock 58

Cathedral
1947
Oil and aluminum on canvas
71-1/2 x 35-1/16 in.
Coll. : Dallas Museum of Fine Arts, Texas 58

Number 1 A
1948
Oil on canvas
68 x 104 in.
Coll. : Museum of Modern Art 59

One : Number 31
1950
Oil and enamel on canvas
8 ft. 9-7/8 in. x 17 ft. 5-1/2 in.
Coll. : Museum of Modern Art 60

Out of the Web : Number 7
1949
Oil and enamel on masonite, cut out
48 x 96 in.
Coll. : Staatsgalerie, Stuttgart, Germany 61

Liste des planches

Summertime : Number 9 A
1948
Huile et émail sur toile
84.5 x 549.5 cm.
Coll. : Lee Krasner Pollock ..... en couverture

Gothic
1944
Huile et émail sur toile
214.8 x 142.2 cm.
Coll. : Lee Krasner Pollock 58

Cathedral
1947
Huile et aluminium sur toile
181.6 x 89 cm.
Coll. : Dallas Museum of Fine Arts, Texas 58

Number 1 A
1948
Huile sur toile
172.7 x 264.2 cm.
Coll. : Museum of Modern Art 59

One : Number 31
1950
Huile et émail sur toile
268.8 x 530.5 cm.
Coll. : Museum of Modern Art 60

Out of the Web : Number 7
1949
Huile et émail sur carton fibre, découpage
121.5 x 244 cm.
Coll. : Staatsgalerie, Stuttgart, Allemagne 61